ARRULLOS Y CURRULAOS
TOMO I

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ARRULLOS Y CURRULAOS

MATERIAL PARA ABORDAR EL ESTUDIO DE LA MÚSICA TRADICIONAL DEL PACÍFICO SUR COLOMBIANO

TOMO I

JUAN SEBASTIÁN OCHOA
LEONOR CONVERS
OSCAR HERNÁNDEZ

Pontificia Universidad JAVERIANA
Bogotá
Facultad de Artes

editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA

Colección Libros de Investigación
Vicerrectoría de Investigación

Primera edición: Bogotá, D. C., febrero del 2015
ISBN: 978-958-716-733-7
Número de ejemplares: 600
Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Encuentre el material audiovisual citado en el libro en:
http://arrullosycurrulaos.tumblr.com/

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7ª. núm. 37-25 oficina 1301
Edificio Lutaima
Teléfono: 3208320 ext.4752
www.javeriana.edu.co/editorial

Corrección ortotipográfica:
Lorena Iglesias

Diagramación y montaje de cubierta:
Isabel Sandoval

Diseño de colección:
Magdalena Monsalve

Ilustraciones:
Carlos Rojas

Impresión:
Javegraf



Ochoa Escobar, Juan Sebastián
Arrullos y currulaos : material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur Colombiano / Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Oscar Hernández. -- 1a ed. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014. -- (Libros de investigación (Editorial Pontificia Universidad Javeriana)).

2 v. : ilustraciones, mapas, música y tablas ; 24 cm.
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN: 978-958-716-733-7 (obra completa)

1. MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 2. MÚSICA POPULAR COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 3. CANCIONES FOLCLÓRICAS COLOMBIANAS - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 4. REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA) - VIDA SOCIAL Y COSTUMBRES. I. Convers Guevara, Leonor Eugenia. II. Hernández Salgar, Oscar Andrés. III. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.

CDD 784.498615 ed. 19

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.
dff. Diciembre 09 / 2014

CONTENIDO



AGRADECIMIENTOS

Son muchos quienes contribuyeron a la realización de este material y a todos les agradecemos sinceramente. En especial, a Tito Medina por su apoyo, colaboración, pasión y dedicación para servirnos de puente con el maestro Gualajo y su grupo: Pacho, Jáyer, Víctor, Ezequiel, Juan Carlos y Daniel; a las cantadoras Benigna y Lísida Solís y Kelly Pedraza; a las cantadoras del Grupo Los Hijos del Pacífico, Luz Stella y Margadila Sánchez y Deyanira Montaño, así como a su director Óscar Montaño por sus voces y su generosidad; al músico guapireño Ferney "La Wey" Segura por todas sus enseñanzas; a Karina Clavijo por el esfuerzo que hizo para reunir al maestro Gualajo y a Papá Roncón y hacer con ellos un intercambio musical colombo-ecuatoriano; a la Editorial Pontificia Universidad Javeriana por su continuo apoyo y entusiasmo con el proyecto; a Eduardo Restrepo por sus aportes y comentarios al manuscrito; y a la Vicerrectoría Académica por su apoyo para la realización de esta investigación.



INTRODUCCIÓN

> *Entendernos como seres humanos en Colombia y como Colombianos en el mundo requiere sustentarnos en los procesos que nos antecedieron y que, por lo tanto, de alguna manera nos condicionan. Buscar entonces nuestras raíces, nuestro pasado, y tratar de hacerlos propios, es una obligación, más que un asunto de simple curiosidad científica.* (Bernal 1996, 4)

Este trabajo es la continuación de una idea que comenzó con el libro *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, publicado por la Editorial Pontificia Universidad Javeriana en octubre de 2007. Con aquella publicación comenzamos el sueño de crear materiales para aprender a interpretar diferentes músicas tradicionales de las costas colombianas, y establecimos nexos entre las formas tradicionales y formas académicas de enseñanza-aprendizaje. Con este nuevo trabajo, entendido como un segundo volumen, presentamos un material para aprender a interpretar la música tradicional de las comunidades afrodescendientes del Pacífico sur colombiano. Nuestro principal objetivo es ayudar a divulgar y difundir esta música tradicional con el ánimo de crear memoria y promover procesos de visibilización de esta cultura, en particular a través de su música. Además, esperamos establecer vasos comunicantes entre las formas académicas y no académicas de pensar, concebir, sentir, transmitir y hacer música.

En este trabajo abordamos en profundidad la música tradicional del litoral pacífico sur colombiano, de Buenaventura hasta Tumaco, aproximadamente. No estudiamos la zona costera norte del Ecuador (Esmeraldas) aunque algunas veces nos referimos a ella. Cuando planteamos la investigación pensamos que las menciones a Ecuador iban a ser muy marginales, pero en el transcurso de esta, uno de los investigadores (Ochoa) tuvo la oportunidad de viajar dos veces al país vecino para hacer conciertos e intercambiar información con músicos esmeraldeños, por lo cual pudimos dedicar al menos un apartado a los aspectos básicos de esta práctica musical en Ecuador[1]. Fue especialmente enriquecedor conocer a los maestros Papá Roncón y Lindberg Valencia, y compartir con ellos su música y sus experiencias. Esta posibilidad de apreciar de primera mano la "música de marimba" en Ecuador se hizo realidad gracias a la gestión y el interés de Karina Clavijo (cantante ecuatoriana radicada en Bogotá por esos años), a quien le debemos la idea de unir a los dos grandes maestros de la marimba en Colombia y Ecuador —los maestros Gualajo y Papá Roncón— para realizar una serie de conciertos en ambos países e invitarnos a participar en ese proyecto. Por este motivo, incluimos aquí más información sobre

---

1 Véase el apartado "Particularidades del estilo ecuatoriano". También hay un breve recuento histórico y antropológico en el "Capítulo 1. 'Contexto'".

el estilo ecuatoriano de la que habíamos previsto inicialmente, sin que esto signifique que hayamos hecho una investigación profunda sobre el tema. Esa tarea aún está por hacer. Sin embargo, estamos seguros de que las similitudes entre el estilo colombiano y el ecuatoriano son tantas que el presente material también será útil para el estudio de esta música en Ecuador.

En este trabajo abordamos dos grandes contextos en los que se interpreta la música tradicional del Pacífico sur colombiano: el arrullo y el currulao (o baile de currulao). El arrullo es ese acontecimiento en el que la gente se reúne a adorar a los santos por medio de la música. Acompañados de bombos, cununos y guasás, y con la imprescindible presencia de varias cantadoras, en el arrullo se interpretan mayoritariamente jugas y bundes de adoración. El otro contexto, el currulao o baile de currulao (también llamado baile de marimba), es una reunión festiva, que muchas veces le sigue al arrullo: una vez se termina la adoración, sigue la fiesta. En el baile de currulao se encuentran entonces los mismos instrumentos del arrullo, con la posible adición de la marimba y las voces masculinas solistas. Estos últimos instrumentos son indispensables para la interpretación de currulaos, también llamados bambucos viejos. Así, en el contexto del currulao también se entonan jugas y bundes (que pueden no ser de adoración), además de currulaos y otros géneros festivos como el torbellino, la juga grande y la rumba. Por lo anterior, el presente material incluye los géneros bunde, juga, currulao, torbellino, juga grande y rumba[2].

Otras situaciones en las que se produce música en el Pacífico sur colombiano están relacionadas con los velorios de niño o adulto y con los cantos para bogar y para mecer a los niños. Los nombres que toman estas manifestaciones son, respectivamente: alabao, bunde, canto de boga y canto de cuna. Por esta razón, incluimos un ejemplo de cada uno, solo a manera de referencia, porque no realizamos un trabajo específico de análisis o propuesta metodológica sobre ellos.

Como mencionamos en *Gaiteros y tamboleros*, si bien este material puede constituirse en una buena primera aproximación a esta música, de ninguna manera remplaza la experiencia directa de estar con los maestros de la tradición musical del Pacífico, verlos tocar, compartir con ellos, asistir a los festivales y presenciar arrullos y currulaos. Más bien, este material funciona como un intermediario a partir de una interpretación de los autores, y aunque tiene la ventaja de organizar la información, será siempre pobre comparado con la experiencia directa, el contacto directo con esta música y sus protagonistas. De la misma forma en que se da el acercamiento a cualquier otra música, no se puede aprender su lenguaje sin escucharla a diario, sin familiarizarse con su sonido, sus giros melódicos, su intención rítmica y sus particularidades en general, a través de una exposición intensa y prolongada. En pocas palabras, es indispensable escucharla, tocarla y vivirla mucho y todos los días. Este material se propone como un apoyo en dicha tarea; que sea útil, sin embargo, depende del estudiante.

2 Al género rumba también se le conoce como rumba timbiquireña o como son guapireño. A manera de referencia incluimos la rumba "Los zapatos". Este género, que muestra una clara influencia de la salsa, también se suele interpretar hoy con el conjunto de marimba. Incluimos la base rítmica del género para aquellos lectores interesados en practicarlo. En la sección "Por qué currulao, juga, juga grande, torbellino, bunde y rumba", en el segundo capítulo, damos una explicación detallada de los criterios que guiaron esta selección.

Para escoger el grupo musical para trabajar en este proyecto, buscamos al marimbero más reconocido en esta tradición. Por esto, contactamos al maestro José Antonio Torres, más conocido como Gualajo, y lo convocamos junto con su grupo en el proceso de creación. Tanto el maestro Gualajo como su grupo han recibido numerosos premios y distinciones, entre los que se destacan el premio a mejor marimbero y a mejor agrupación en varias ediciones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, que se realiza en la ciudad de Cali desde 1997 (ver Anexos).

Gualajo hace parte de la familia más reconocida del Pacífico sur por interpretar esta tradición musical; la trayectoria e importancia de los Torres en Guapi ha sido reconocida y documentada desde hace ya varias décadas[3]. El abuelo de Gualajo, el señor Leonte Torres, figura como el primer ícono musical del que se tenga memoria en Guapi. Por su parte, el papá de Gualajo, don José Torres, fue también un reconocido intérprete de la marimba y fabricante de instrumentos tradicionales[4]. De los hijos músicos de don José Torres, Gualajo fue quien se dio a conocer más allá del ámbito local de su Guapi natal, en un recorrido que comenzó por Buenaventura, siguió por Cali y posteriormente lo llevó a diferentes partes del mundo para mostrar esta tradición musical. Sin embargo, en Guapi permanecen sus hermanos Genaro y Francisco "Pacho" Torres: el primero, un gran intérprete de la marimba, y el segundo, un eximio bombero (intérprete del bombo).

Por todo esto, contar con el maestro Gualajo y su grupo como fuentes y copartícipes de este trabajo resulta para nosotros no solo un honor, sino una oportunidad única de dejar memoria y visibilizar al maestro, su música y sus músicos, en otros contextos.

En la Constitución de 1886 se hacía explícita la utopía nacionalista de tener "un dios, una raza y una lengua" (Arocha 1998, 344). Y aunque la nueva Constitución está más a tono con el espíritu del multiculturalismo, en la práctica persiste de manera explícita la exclusión de algunas músicas, especialmente aquellas que no han querido o no han podido "modernizarse" lo suficiente como para integrarse a los circuitos comerciales, la radiodifusión y la industria discográfica. Intentamos aquí valorar estas músicas y, por medio de su práctica y comprensión, tratamos de hacerlas nuestras. Con ello queremos ayudar a crear lazos entre los diferentes grupos humanos que conforman la nación colombiana, así como a comprender y valorar la utilidad de las diferencias culturales. La idea subyacente es que mientras más nos conozcamos, más nos respetemos —esa es nuestra esperanza—.

En qué consiste el material

Junto con los libros, el lector encontrará un material de audio y uno de video (incluidos en la página arrullosycurrulaos.tumblr.com). Este último permite observar la técnica de ejecución de los instrumentos. El libro se ha dividido en dos partes para facilitar el manejo del material que está directamente relacionado con audio y video.

---

3 Por ejemplo, en el último aparte del libro de Nina S. de Friedemann, *Criele, criele, son. Del Pacífico negro,* titulado "En un taller de música", Nina describe la casa de los Torres, y se hace claro cómo la familia Torres es una institución, desde hace muchos años, en lo que se refiere a música tradicional en Guapi (Friedemann 1989).

4 Don José Torres es entrevistado en el documental "La marimba de los espíritus" (1983), de la serie *Yuruparí* (dir. Gloria Triana).

La primera parte, que el lector tiene en sus manos, contiene esta introducción y dos capítulos. El primero, "Contexto", presenta una descripción histórica y social de la región del Pacífico sur colombiano y de su música tradicional. El segundo, "Análisis de los géneros", presenta las características básicas de esta música. Recomendamos leer detenidamente estos dos capítulos antes de abordar el trabajo práctico.

En los "Preliminares" de la segunda parte se explican los criterios de producción y grabación del material de audio y video que aparece en la página arrullosycurrulaos.tumblr.com. En "Orientaciones técnicas y ejercicios preliminares", se presenta un primer acercamiento a la interpretación de los diferentes instrumentos del conjunto tradicional. El cuarto capítulo, "Orientaciones metodológicas", es una propuesta metodológica para abordar el material didáctico que se ofrece en el los archivos de audio y video de la página, y remite también a los análisis y las transcripciones de melodías, patrones básicos y variaciones de cada género estudiado. La segunda parte concluye con un "Apéndice", en el cual se encuentran las transcripciones de todas las canciones incluidas en el material, todas las bases y variaciones de los diferentes instrumentos, discografía y bibliografía recomendadas, las pistas de los audios y videos y la reseña del maestro Gualajo y su grupo.

Este material está dirigido a todo aquel que esté interesado en conocer sobre la cultura afro del Pacífico sur colombiano, pero sobre todo para aquellos interesados en interpretar su música a través de bombos, cununos, guasás, marimba y el infaltable canto. Si bien tomamos como fuente base de trabajo al grupo Gualajo, la información aquí recopilada en los ejercicios, bases y variaciones, incluye también otras formas de tocar esta música, las cuales aprendimos de diferentes grabaciones, talleres y festivales a los que asistimos. Por ello, este material no debe concebirse únicamente como una muestra de la versión guapireña de interpretar esta música, sino que en cierta medida es inclusivo y representativo de la forma de interpretarse en el Pacífico sur colombiano en general.

Capítulo 1

CONTEXTOS. HERRAMIENTAS PARA APROXIMARSE AL PACÍFICO SUR COLOMBIANO

Delimitación y características generales

Colombia ha sido usualmente comprendida a partir de su división en cinco regiones: Andina, Atlántica, Llanos Orientales, Amazonia y Pacífica. La región del Pacífico abarca el territorio comprendido entre el océano Pacífico y la vertiente occidental de la cordillera Occidental de los Andes, y limita al norte con la provincia del Darién (Panamá) y al sur con la provincia de Esmeraldas (Ecuador). Pertenecen a esta región el departamento del Chocó, el límite noroccidental de Antioquia y las franjas occidentales de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

Toda esta región se caracteriza por su clima húmedo y cálido, por ser la parte más lluviosa de América (con promedios anuales que van desde 3.000 hasta 10.000 m^3), por presentar humedad relativa casi siempre por encima del 90% y por ser un área de bosque tropical húmedo (West 2000, 33)[1]. Cientos de ríos atraviesan las faldas de las montañas en dirección al mar. La gran mayoría baja de la cordillera Occidental hacia el océano Pacífico, como ocurre con los ríos San Juan, Baudó, Patía y Guapi, entre otros. Sin embargo, el río Atrato —el más extenso del Chocó— nace cerca de Quibdó y desemboca en el océano Atlántico.

En las zonas costeras del océano Pacífico, el cambio en las mareas constituye un factor determinante para el modo de vida, puesto que se presentan fluctuaciones de hasta 4 y 5 metros cada 12 horas. Cuando sube la marea, se inundan grandes extensiones de tierra y dan pie a un tipo de vegetación conocida como manglar —de vital importancia para el sur del Pacífico[2]—. La marea alta también permite la navegación en potrillo (como se le llama a la canoa en la región) por los esteros, que son terrenos pantanosos que se vuelven navegables a ciertas horas del día por acción de las mareas.

Las dificultades climáticas, la espesa vegetación y la fuerte barrera que implica la cordillera Occidental hacen del Pacífico una región de difícil acceso desde el interior del país. La parte costera, que abarca 1300 km, se encuentra comunicada con el interior andino solo por dos carreteras: la carretera Tumaco-Pasto y la carretera

1 Para profundizar sobre la biogeografía del Pacífico recomendamos la obra de Robert C. West, *Las tierras bajas del Pacífico colombiano* (2000).

2 A tal punto que en Tumaco, por ejemplo, algunos han denominado “cultura del mangle” a la cultura del Pacífico sur (Aristizábal 1998).

Cali-Buenaventura[3]. El agua se convierte así en la principal vía de transporte, bien sea desde el mar, siguiendo el curso de los ríos, o por los esteros. La población ha sufrido un proceso de mestizaje mucho menor que el del resto del país (Wade 1997, 143). Aproximadamente un 90% de la población es negra y el 10% restante corresponde a indígenas, mulatos y algunos blancos. Esta distinción está directamente asociada con el proceso de esclavitud que se llevó a cabo en los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX, y que terminó definitivamente en 1851. El proceso esclavista a partir de la importación de esclavos negros, sumado a la fuerte división física que genera la cordillera Occidental, ha contribuido a una diferenciación cultural que caracteriza a la región con respecto al resto del país.

En los programas de educación básica se suele presentar al litoral pacífico[4] como una región homogénea. Sin embargo, a partir de la década del setenta, desde diferentes campos del conocimiento, se han tenido en cuenta diferencias geográficas y culturales que permiten dividirla al menos en dos grandes subregiones: Pacífico norte y Pacífico sur (Portaccio 1995, 303; Almario y Jiménez 2004, 67, 75; West 2000)[5]. Al Pacífico norte corresponden el departamento del Chocó y la pequeña franja noroccidental de Antioquia. Esta zona se caracteriza por ser rocosa y montañosa, y por presentar uno de los mayores índices de precipitación del mundo. Como extremo sur de esta subregión se suele mencionar el río Calima, aunque algunas veces aparece referido cabo Corrientes (un poco más al norte) como límite divisorio. Al Pacífico sur corresponden las franjas costeras de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Se caracteriza por ser una costa aluvial baja, de suelos inestables y grandes extensiones de manglar. Presenta un alto nivel de precipitaciones, pero en menor medida que el Pacífico norte (West 2000). A esta región también se le conoce como Andén Pacífico, y su extensión de 483 km cuadrados va desde el río Calima al norte, hasta los ríos Mira y Mataje al sur —límites con Ecuador—.

La división entre Pacífico norte y Pacífico sur se hace no solo por las diferencias geográficas sino, principalmente, por las diferencias culturales. Entre ellas, cabe destacar la diferencia dialectal (De Granda 1977) y, sobre todo, la diferencia en las manifestaciones musicales. En el Pacífico norte aparece como principal manifestación musical el conjunto de chirimía, conformado por uno o dos clarinetes, bombardino, redoblante, platillos y bombo[6]. Este conjunto está influenciado fuertemente por elementos europeos, visibles en la interpretación de mazurkas, polkas, contradanzas y jotas, y por la música de la región Caribe colombiana, principalmente la de bandas pelayeras. De hecho, el formato de chirimía se puede pensar como una banda pelayera reducida. En el Pacífico sur el conjunto que predomina es el de marimba, en el cual se centra el presente trabajo.

---

3 También se encuentran las carreteras Pereira-Istmina y Medellín-Quibdó, ambas en el departamento del Chocó. Sin embargo, y aunque Istmina y Quibdó son consideradas poblaciones del Pacífico, ambas se encuentran a una gran distancia del mar, razón por la cual no consideramos que comuniquen el litoral propiamente dicho con el interior andino.

4 Siempre que nos referimos al Pacífico en este libro lo hacemos para hablar específicamente del Pacífico colombiano.

5 Aunque estas diferencias ya habían sido planteadas desde el siglo XIX por los geógrafos de la Comisión Corográfica y la habían señalado luego los trabajos del Padre Merizalde, de Robert C. West y de Sofonías Yacup, viene a ser ratificada y utilizada comúnmente a partir de la década de 1970 (Almario y Jiménez 2004, 67).

6 Este formato no es rígido. En ocasiones no hay bombardino y se adiciona una trompeta. En el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se exige que la conformación sea de redoblante, bombo, platillos, bombardino y dos clarinetes.

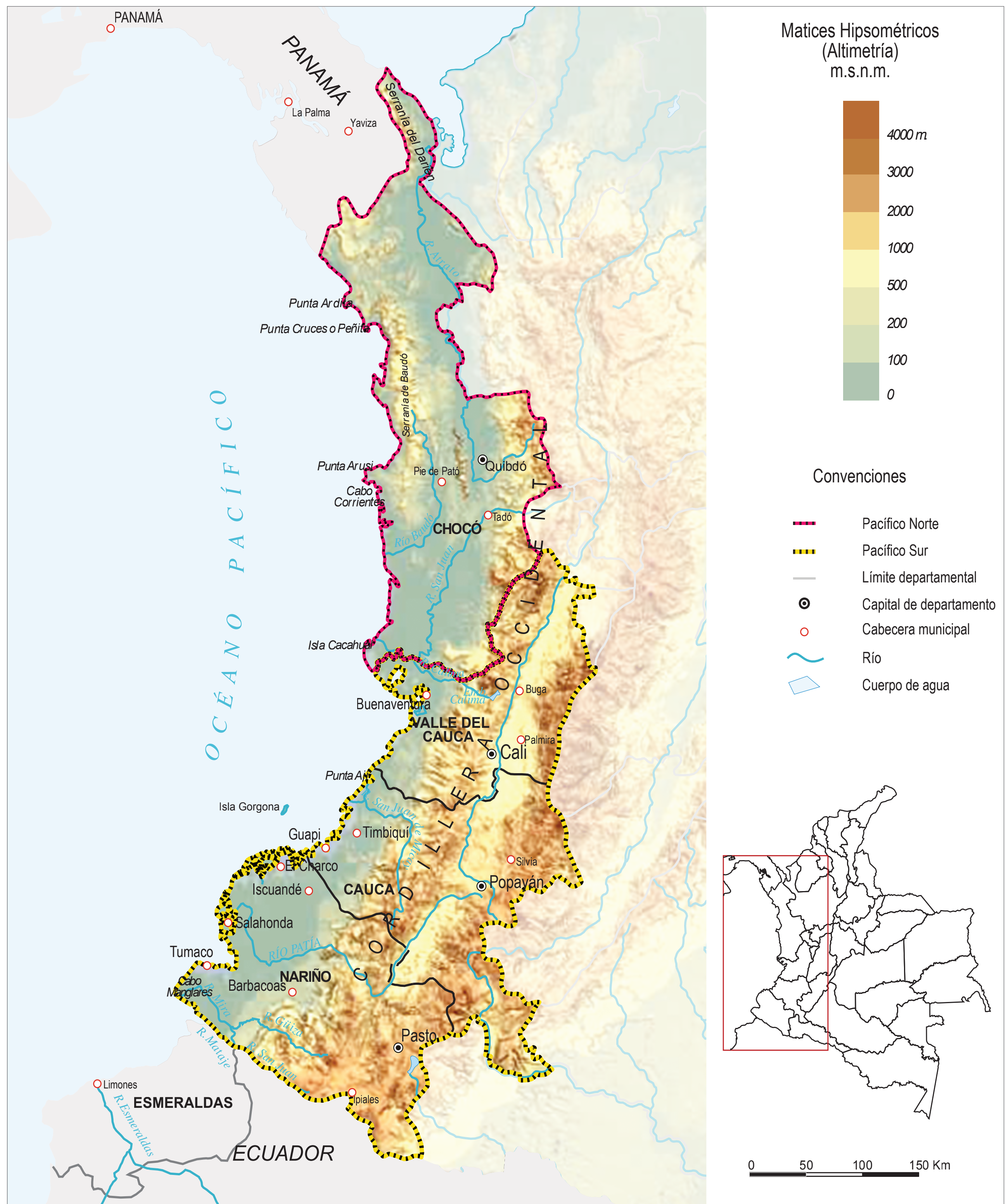


Figura 1. Mapa del Pacífico y sus subregiones

Los principales centros poblacionales del Pacífico sur son Guapi, Tumaco y Buenaventura. Los dos últimos son los únicos puertos marítimos de la región. La única universidad es la Universidad del Pacífico, con sede en Buenaventura. Según

el último censo del DANE (2005), la población en el litoral pacífico sur es de 694.076 personas, de las cuales el 62,2% están ubicadas en cabeceras (cascos urbanos)[7]. Además de Guapi, Tumaco y Buenaventura, otros centros poblacionales importantes son Iscuandé, Timbiquí, Salahonda, Barbacoas y El Charco, entre otros. Las personas que no viven en estos centros suelen tener una forma de poblamiento de carácter rural, disperso a lo largo de los ríos (Whitten 1992).

Historia del Pacífico sur colombiano[8]

> *"Noel, un marfileño que tiene ese nombre por haber nacido un 24 de diciembre, contaba: 'Cuando los blancos llegaron aquí nosotros teníamos la tierra y ellos tenían la Biblia, ellos se pusieron a rezar y nosotros cerramos los ojos y cuando los abrimos ellos tenían la tierra y nosotros la Biblia'".* (Buenaventura 1995)

Son muy pocos los trabajos sobre los grupos prehispánicos que ocupaban el Pacífico sur del país. A grandes rasgos, se habla de la cultura Tumaco-Tolita como la más importante, aunque esta cultura desapareció mucho antes de la llegada de los españoles al continente[9]. La historia, entonces, suele ser presentada a partir de los primeros intentos de conquista del Pacífico por parte de los españoles.

Presentaremos aquí una periodización de la historia del Pacífico colombiano, enfocada principalmente en el Pacífico sur y dividida en cuatro secciones:

1. *Conquista y esclavitud*: desde las primeras incursiones de los españoles a la región hasta la abolición oficial de la esclavitud en 1851.
2. *Formación de la sociedad de "libres"*: de 1851 hasta 1914, fecha de la construcción del canal de Panamá.
3. *Modernización y desruralización*: de 1914 hasta 1991, fecha en la cual entra en vigencia la nueva Constitución colombiana.
4. *La nueva Constitución*: de 1991 hasta la fecha.

---

7 Si descontamos Buenaventura de este censo, la población se reduce casi a la mitad (365.282) y el porcentaje entre la población ubicada en la cabecera y el resto se invierte, con un 37,9% de población en cabecera frente a un 62,1% de población ubicada en otras zonas.

8 Un breve recuento del tema aparece en Jaramillo (1989b, 203-227). Para un informe más reciente y analítico de trabajos antropológicos e históricos sobre las comunidades afrocolombianas enfocado principalmente en la región del Pacífico, véase el texto de Eduardo Restrepo (2004). La mayor parte de la información dada en esta sección y la siguiente también es pertinente para el Pacífico norte.

9 Para un estudio de los asientos prehispánicos en el Pacífico sur recomendamos el libro *Asentamientos prehispánicos en la costa Pacífica caucana* (Patiño 1988).

Conquista y esclavitud (1525-1851)[10]

Los primeros intentos de conquista en el Pacífico sur comenzaron a mediados de 1525 bajo el mando de Diego de Almagro, con el descubrimiento del río San Juan del Micay, uno de los ríos más importantes del departamento del Cauca. Sin embargo, la posesión de las tierras les tomó a los españoles mucho más tiempo de lo previsto, en parte por la insalubridad del territorio, las duras condiciones climáticas, la espesa vegetación y por el encuentro con pueblos indígenas que estaban dispuestos a defender su territorio a toda costa. Así, la conquista del Pacífico tuvo que esperar hasta el siglo XVII: los grupos indígenas de la región del Chocó pudieron ser reducidos y dominados solo hasta 1668. En el Pacífico sur la conquista se remonta hacia 1630 con las campañas del conquistador Francisco de Prado y Zúñiga (Colmenares 1999, 337-339).

Acerca de los grupos indígenas que habitaban la zona se encuentran diversas informaciones: los pueblos emberá y waunana (o noanamá) (Escobar 1999, 208), habitaban en el Pacífico norte; y "varias tribus chibchas, que entre otros incluyen los cayapa, coaiquer[11], sindagua y chupa", en el Pacífico sur (West 2000, 142). Según Cerón (1986, 213), los españoles en sus crónicas se refieren principalmente a cuatro grupos: sindaguas, barbacoas, telembíes e iscuandés, aunque aclara que no se establecen diferencias entre ellos. Los españoles les dieron a estos grupos el nombre genérico de indios de la provincia de las Barbacoas (Cerón 1986, 213). Lo que sí es claro es que, aunque varios grupos indígenas habitaban la región, estos no constituían una cultura compleja; más bien se trataba de pequeños grupos, con poco contacto entre ellos, concentrados en la parte andina, mientras que las llanuras bajas de selva pluvial se encontraban casi despobladas (Cerón 1986, 209).

La conquista del Pacífico, aunque se hacía muy difícil, tenía unas motivaciones claras para los españoles. Desde las primeras incursiones se menciona la gran riqueza en oro que representaban sus ríos. Por lo tanto, acceder a los territorios del Pacífico para poder implantar la minería de oro se volvió un asunto prioritario para la Corona española. Para ello, las incursiones se organizaban en su mayoría desde Popayán, que era el principal centro administrativo, económico, religioso y político del Nuevo Reino de Granada. Después de numerosos intentos, a comienzos del siglo XVII se pudo someter a los indios de la provincia de las Barbacoas, y hacia 1620 se inició la explotación minera en las márgenes del río Telembí (Colmenares 1999a, 287). Dicha explotación comenzó utilizando mano de obra indígena, pero pronto los trabajadores empezaron a escasear debido a las arduas tareas a las que eran sometidos y a las enfermedades que adquirieron tras el contacto con los españoles. Por estos y otros motivos se vio la necesidad de importar esclavos negros desde África.

Los primeros esclavos comenzaron a llegar a la región a partir de 1640. Provenían de la costa occidental de África, principalmente de costa de Oro, el golfo

---

10 Para complementar esta sección se recomienda el libro de Carlos Agudelo (2005), en cuyo primer capítulo hay un recuento histórico de la formación de la sociedad del Pacífico, desde la conquista hasta mediados del siglo XX, aproximadamente. Allí da cuenta de los intentos de ocupación española en la región, la llegada de los primeros esclavos, la consolidación de la actividad minera apoyada por la esclavitud y el proceso de abolición de esta, la consolidación de las ciudades en el Pacífico y la posterior conformación de la sociedad republicana.

11 Los indígenas coaiquer también se encuentran mencionados en la literatura sobre el tema como kwaiquer o awa-kwaiquer (Cerón 1986).

Tabla 1. Importación de esclavos en el litoral pacífico entre 1640 y 1710

Período y régimen de la trata	Tratantes	Afiliación étnica mayorista	Labor desempeñada	Región de destino	Forma de resistencia
1640-1703, Asiento*	Holandeses	Akán, Yoruba, Fanti, Ewe-Fon, Ibo	Agricultura, minería del oro	Valle del Cauca, Litoral pacífico	Cimarronaje armado, Automanumisión
1704-1713, Asiento	Franceses	Ewe-Fon, Yoruba, Fanti	Agricultura, minería del oro	Valle del Cauca, Litoral pacífico	Cimarronaje armado, Automanumisión
1713-1740, Asiento	Ingleses	Akán, Ewe, Ibo	Agricultura, minería del oro	Valle del Cauca, Litoral pacífico	Automanumisión
1740-1810, Contrabando, asiento, comercio libre	Ingleses, españoles	Akán, Ewe, Ashanti, Kongo	Minería del oro	Litoral pacífico	Automanumisión

* Asientos: "Contratos monopolísticos que la Corona española firmaba con empresarios privados de diferentes países, de acuerdo con factores políticos" (Arocha 1998, 350).

de Benín, el golfo de Biáfara y el África central. Entre los esclavizados se cuentan congos, carabalíes, akán, minas, ararás, mandingas y engolas (Colmenares 1999b; Friedemann y Arocha 1986; Maya 1998). Al respecto, Jaime Arocha presenta una tabla donde se resume la importación de esclavos en el litoral pacífico entre 1640 y 1710 (Arocha 1998, 349):

La ruta de estos esclavos para llegar al Pacífico era la siguiente: comenzaba en el sitio de captura en África; de allí los enviaban al sitio de embarque; luego atravesaban el Atlántico hasta llegar a Cartagena (principal puerto esclavista de la Colonia); después eran vendidos a traficantes de Popayán o Cali, quienes los enviaban a Honda por el río Magdalena; de allí, por el camino del Quindío, llegaban a Cartago, Cali o Popayán, para finalmente ser enviados a los diferentes centros mineros del Pacífico —Dagua, Raposo, Iscuandé, Barbacoas— (Zuluaga 1995b, 61-62; Patiño 2003-2004, 40). Era un viaje largo y en condiciones que solo resistían los más fuertes. Esto hacía que se encareciera la importación de esclavos hasta el Pacífico: una cosa era la importación hasta Cartagena y otra hasta enclaves mineros como Iscuandé o Barbacoas. Y aunque no hay cifras precisas al respecto, se sabe que muchos de los esclavos que llegaron al Pacífico subieron por el río Atrato, de contrabando.

Hacia 1720 la economía minera aún no había entrado en su apogeo en la región. Según Colmenares, en "1726-1730, todavía el número de esclavos en toda la región de Popayán, comprendidas las vertientes del Pacífico, no alcanzaba los cuatro mil" (1999a, 318). Pero a partir de 1730 esta cifra creció a gran ritmo, y con ello se incrementó la explotación aurífera, a tal punto que en 1740 había ya 10.000 esclavos en los lavaderos de oro. Desde ese momento y hasta 1780 fue la época de mayor auge minero en el litoral pacífico; los distritos de Barbacoas —en el sur—Nóvita y Citará —en el norte— eran los centros mineros más importantes. Sin embargo, las riquezas obtenidas con la mano de obra negra no redundaron en el bienestar de la región. Por el contrario, los traficantes payaneses casi nunca estaban en la

zona minera, solo intervenían para recaudar el oro, mientras que las ganancias eran invertidas o gastadas en la ciudad de Popayán. A esto se debió el esplendor de esta ciudad en el siglo XVIII. Mientras tanto, aunque diezmados, algunos grupos indígenas fueron involucrados en el enclave minero. Fueron ellos quienes, en un principio, abastecieron de alimentos a los esclavos. Luego, poco a poco, se alejaron de los centros mineros, tratando de entrar en contacto lo menos posible con el negro africano y el blanco criollo[12].

Hacia 1760 la economía minera empezó una fase descendente. Disminuyó la venta de esclavos a la vez que se redujo la producción aurífera. Según Colmenares, hacia 1780 la venta de esclavos había casi desaparecido en Popayán "lo que hace pensar que las introducciones mermaron también en las regiones mineras, por cuanto quienes internaban partidas numerosas atendían ambos mercados" (Colmenares 1999b, 62). Aquí terminó el periodo de auge de la minería en el Pacífico y lentamente comenzó el proceso de abolición de la esclavitud. Algunos esclavos lograban comprar su libertad con los ahorros obtenidos trabajando en los días de descanso, otros se fugaban, y unos más obtenían la libertad gracias a la "misericordia" de sus amos. En 1821 surgió la llamada Ley de Manumisión de Vientres, también llamada Ley de Libertad de Vientres, en la cual se estipulaba que el hijo de una esclava sería persona libre. Así, con el transcurrir de los años, y con un cambio generacional de por medio, los negros en Colombia llegaron a ser personas libres. No obstante, en 1851 se promulgó la Ley de Abolición de la Esclavitud. Aunque aparentemente se enmarcaba dentro del espíritu liberal y humanista de una nueva época republicana, esta ley no tuvo grandes consecuencias para las poblaciones negras, ya que para la época prácticamente no quedaban esclavos en la Nueva Granada. Según Almario, "en el momento de la manumisión jurídica, menos de un 10% de la población de estas provincias tenía la condición de esclava" (2003, 124). Al respecto, en 1849 salió publicado en el periódico *El Neogranadino* el siguiente párrafo:

> La manumisión de los esclavos es bastante rápida, i el número de los antiguos disminuye a toda prisa, pues ya tocan el término de la vida humana. Así, dentro de pocos años no habrá esclavos, no obstante lo cual la Constitución continuaría preceptuando la manumisión de los que suponía existentes. Habrá, pues, un precepto falso en nuestro Código Fundamental, i un inciso inútil (citado en Reales 2003, 430).

Este proceso contó, además, con una indemnización a los propietarios por cada esclavo manumitido. Así, más que causarle un perjuicio a los esclavistas, la intención de la medida se puede entender como una estrategia de estos para poder vender algo que ya carecía de valor comercial, pues la economía minera estaba en bancarrota.

---

12 El término "criollo" se refiere al hijo descendiente de español nacido en América. En 1542 aparecieron las leyes protectoras de indios que prohibían su esclavización. Jurídicamente y desde los inicios de la Colonia, la situación de los negros y los indígenas fue muy diferente. Al respecto dice Jaime Jaramillo: "Sorprende ver la situación de inferioridad en que se encontraba el negro ante la legislación colonial, especialmente cuando se le compara con la que tuvo el indígena. La política de la Corona, a partir de la promulgación de las leyes protectoras de indios (1542), parece haber sido defender al indígena y desplazar las más duras tareas económicas y sociales hacia el negro. Mientras en los tres siglos que duraron la conquista y la colonización se fue constituyendo una voluminosa y completa legislación protectora de indígenas, las leyes de Indias referentes al negro apenas si contienen una que otra norma humanitaria, y en casi su totalidad están compuestas de disposiciones penales, caracterizadas por su particular dureza. Mientras el estado colonial se comportaba con el indígena como un estado paternalista, con el negro esclavo solo se manifestaba como estado represor y policíaco" (1989, 31).

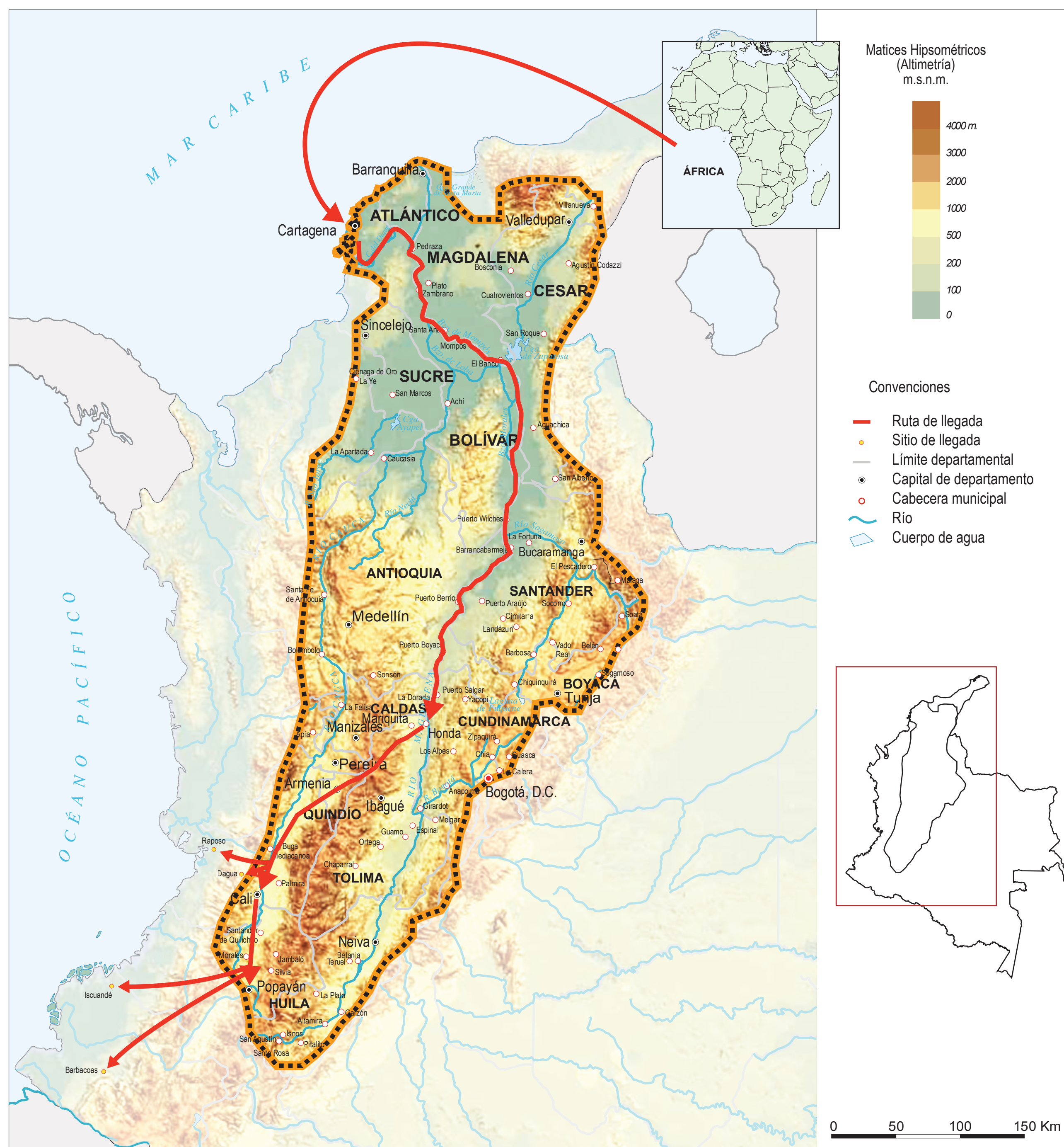


Figura 2. Mapa de las rutas de África a Cartagena y a los otros centros mineros

Además, la Ley de Abolición de la Esclavitud y la Ley de Libertad de Vientres correspondían con las nuevas políticas de conformación de un estado-nación, en las que, en medio de las disputas por el acceso al poder, todos los actores trataban de congraciarse con los diferentes sectores de la población para obtener votos a su favor[13].

13 Mientras la abolición definitiva de la esclavitud para los negros solo se dio hasta 1851, "la esclavitud indígena fue legalmente prohibida en la América Hispánica desde 1542" (Wade 1997, 62).

Para el litoral pacífico, contrario al resto del país, la Independencia de España no significó un cambio sustancial en su historia. La única consecuencia notoria fue, tal vez, que contribuyó a acelerar el proceso de abolición de la esclavitud, proceso que de todas maneras no tardaría en suceder. Por lo demás, continuó siendo una región aislada del resto de la nación, con poco contacto con el poder central.

En cuanto a la conformación de palenques[14], los datos históricos no reportan mucha información. Parece ser que, si bien desde un principio hubo fugas de esclavos, estas no tuvieron tanta importancia como en la región Caribe, pues se dieron en menor cantidad y los fugados no se agrupaban para formar pequeñas sociedades (Romero 1998, 115). El único palenque de importancia en el Pacífico sur es el célebre palenque de El Castigo, situado en el extremo occidental del Valle del Patía (Nariño). Aunque este palenque fue derrotado en 1745, la sociedad patiana actual tiene allí sus orígenes (Whitten y Friedemann 1974; Agudelo 2005; Zuluaga 1993)[15].

Formación de la sociedad de "libres" (1852-1914)

Con la finalización de la esclavitud —proceso que comenzó al menos desde 1820 y se consolidó en 1852 con la puesta en vigencia de la abolición oficial— comenzó una nueva etapa para el Pacífico y sus gentes. Los enclaves mineros desaparecieron y, mientras los antiguos propietarios de esclavos se concentraron en Popayán y Cali, los esclavos liberados migraron hacia las zonas costeras siguiendo el curso de los ríos. En el Pacífico sur, cuyo principal centro minero fue Barbacoas y sus alrededores, la ruta que tomaron los migrantes descendía por el río Patía hasta las regiones costeras, donde ocuparon principalmente las partes bajas de los ríos al norte de Tumaco. En este periodo se consolidaron las nuevas poblaciones de El Charco, Guapi y Tumaco, así como se ocuparon los ríos Mira, Rosario, Chagüí, Bajo Patía y Sanquianga. Con el transcurrir del tiempo las migraciones se extendieron al norte hasta Buenaventura y al sur hasta la población de Esmeraldas, al norte de Ecuador (Almario 2003; West 2000; De Granda 1977; Motta 1990; Aristizábal 1998; Whitten y Friedemann 1974; Martínez 2005; y Price 1954).

Estos movimientos poblacionales generaron una competencia por la ocupación del territorio entre los grupos indígenas y los negros libertos. Poco a poco, los indígenas fueron cediendo terreno y se replegaron en las colinas, en las partes altas de los ríos, mientras que los negros en su mayoría se establecieron en las partes bajas (Friedemann 1974a; Cerón 1992; Whitten 1992)[16]. De manera particular, en el Pacífico colombiano ha habido un nivel muy bajo de mestizaje comparado con el resto del país. Los grupos negros y los indígenas se han mantenido bastante diferenciados. Si bien la evidencia antropológica muestra importantes influencias culturales de unos grupos sobre los otros, encontradas en prácticas comunes de extracción minera, de construcción de viviendas, de pesca, curativas, uso de caminos informales o *arrastraderos*, e incluso en el uso de la marimba como instrumento, negros e indígenas han

14 Poblados creados por los negros que lograban escapar de la esclavitud.

15 Geográficamente y culturalmente, esta región se encuentra a mitad de camino entre la región Pacífica y la región Andina. Sin embargo, se suele incluir dentro de la primera, por eso la mencionamos aquí.

16 En otros lugares, como en el Sanquianga, Satinga y Patía, los indígenas llegaron después de los negros. En algunos casos hace solo treinta o cuarenta años y, sin embargo, ya tienen resguardo.

Figura 3. Ruta migratoria[17]

preferido ocupar lugares diferenciados y en general han evitado conscientemente el mestizaje (Friedemann 1974b; Arocha 2004; Córdoba 1998; Yacup 1990; Almario y Jiménez 2004; West 2000). Históricamente, ambos grupos hicieron parte del enclave minero y tuvieron allí un punto de encuentro, pero al desaparecer la esclavitud las relaciones cambiaron. Por su parte, los pocos blancos que habitaron la zona también se mantuvieron diferenciados y también evitaron la mezcla racial[18].

17 En los mapas de West (2000, 154-156) se muestran claramente las migraciones en el Pacífico, desde la abolición de la esclavitud hasta 1950.

18 A excepción de Tumaco, donde parece ser que la proporción de negros y blancos ha cambiado. En algunos textos se menciona que a principios del siglo XX había más blancos que negros: "Aún hoy, muchos afirman que cuando estaban niños, había muy pocos negros en Tumaco" (Vanín 1999, 8).

Con la reducción de los grupos indígenas y su repliegue hacia las partes altas de los ríos y con una escasa población blanca que se mantuvo en la región, los negros comenzaron lentamente a ocupar las partes bajas del sur del litoral para convertirlas en su territorio.

Infortunadamente, la información con que se cuenta acerca de los grupos negros en el periodo inmediatamente posterior a la abolición de la esclavitud es bastante reducida, más aún que la documentación que data del periodo esclavista. Una vez el negro quedó libre, perdió importancia económica para el poder central; dejó su condición de esclavo para volverse un desposeído; obtuvo una libertad exigua, pues al quedar despojado de todo bien, sin poder socioeconómico, quedó solo con la libertad para vender su fuerza de trabajo (Centro de Estudios Franz Fanon 1986; Friedemann 1976; Zuluaga 2003). Sin tierras propias, sin trabajo, sin sociedad y hasta sin nombre, el negro no vuelve a aparecer con la misma frecuencia en la documentación escrita. De alguna manera, su condición de "mercancía", de bien comercializable, le garantizaba su aparición en la historia. Existen numerosos registros sobre importación de esclavos, sus precios, condiciones de salud, países de origen, organización en los enclaves, cantidad de alimento requerido para mantenerlos, fugas e intentos de rebelión, y algunos otros datos relacionados con su condición subordinada, todos los cuales se desvanecen con el fin de la economía minera. De esta manera, el negro prácticamente desaparece de la historia escrita del Pacífico colombiano hasta comienzos del siglo XX, cuando poco a poco vuelve a ser mencionado, tras la apertura del canal de Panamá y la consolidación de Buenaventura como principal puerto, momento en que la región retoma su importancia económica para el Estado (Aprile-Gniset 2004).

Al respecto, dice Francisco Zuluaga:

> El siglo XIX en el Pacífico colombiano es escasamente conocido. En general se acepta que, agotado el sistema esclavista, más o menos abandonadas las minas por sus propietarios blancos, la población negra allí asentada tuvo paso para ejercer dominio sobre el territorio ocupado, construir estructuras sociales y núcleos urbanos cimentados en la tradición africana y en las formas organizativas del sistema minero esclavista para producir las actuales sociedades del Pacífico. (Zuluaga citado en Almario y Jiménez 2004, 79)

En contraste, a los indígenas se les había organizado en cabildos tres siglos antes. Según Perea: "para el hombre negro ya liberto, el Estado colombiano no trató de crear agrupaciones comunales que les proporcionaran ciertas garantías tendientes a mejorar sus condiciones materiales de vida" (1986, 122). Toda organización y creación de sociedad quedó a su libre albedrío, con las pocas condiciones materiales con que contaban y con todas las dificultades que el hábitat del Pacífico imponía.

Pero precisamente este periodo, que aquí hemos delimitado desde 1852 hasta 1914, fue de gran importancia, porque los negros comenzaron a conformar su sociedad, a establecer sus normas de convivencia y, en general, a crear su propia cultura. La música de arrullos y currulaos comenzó a adquirir forma, al igual que la religiosidad, la organización familiar, los mitos, etc. Sin embargo, poco se sabe de la manera en que ocurrió todo esto. Los trabajos históricos suelen concentrarse en el periodo esclavista y algunos pocos en el siglo XX; mientras que los antropológicos se han basado en trabajos de campo realizados a partir de la década del setenta,

principalmente. Queda entonces todo un periodo por estudiar a fondo, que abarca al menos la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX[19].

Desde el punto de vista histórico, apenas se encuentran algunos pocos textos que tratan la incursión de la Iglesia católica en la región, que trató de suplir de alguna manera la ausencia estatal (Almario 2003; Merizalde 1921). Mientras las nacientes comunidades negras comenzaban a manifestar formas de asentamiento lineal disperso a lo largo de los ríos (Whitten 1992), hacia finales del siglo XIX los misioneros Agustinos Recoletos comenzaron un agresivo proceso "civilizatorio" que contemplaba la reubicación de las gentes en pequeños centros poblacionales. Sin embargo, este proceso nunca pudo llevarse a cabo de manera satisfactoria (Almario 2003). De esta manera, la nueva sociedad se creó a partir de asentamientos dispersos a lo largo de los ríos y ocupó primordialmente sus partes bajas.

Los principales modos de subsistencia fueron la pesca, la agricultura y la minería artesanal a pequeña escala (Agudelo 2005)[20]. A finales del siglo XIX y comienzos del XX se presentó un auge económico basado en la explotación y comercialización del caucho y la tagua[21], cuyo principal beneficiado fue Tumaco. Estos fueron los años de mayor prosperidad para la región, y fueron impulsados por comerciantes de origen extranjero y por algunos provenientes de Barbacoas (Restrepo 1999c; Agudelo 2005; Leal 1998; Whitten 1992).

Modernización y desruralización (1914-1991)

Tras la apertura del canal de Panamá en 1914 comenzaron cambios importantes para el Pacífico sur colombiano y sus gentes. Poco a poco, Buenaventura —conectada con el Atlántico a través del canal— adquirió mayor importancia y se constituyó en el principal puerto colombiano del Pacífico. Además, asumió en lugar de Barranquilla gran parte de la entrada y salida de mercancías. La construcción del ferrocarril del Pacífico para comunicar Buenaventura con el interior del país, así como la instalación portuaria de 1920 y la posterior apertura de la carretera Cali-Buenaventura hicieron que el puerto se convirtiera en el principal polo de atracción de la población en el litoral. Su cercanía con Cali permitió que por allí comenzaran a entrar gran cantidad de productos al interior del país. El crecimiento demográfico se hizo vertiginoso. Tanto del sur como del norte del litoral llegaron cada vez más personas atraídas por la bonanza portuaria, y en pocos años Buenaventura se constituyó en la primera ciudad del Pacífico, punto de encuentro de los ejes culturales norte-sur (Motta 1990).

Tumaco vivió una situación similar. Como segundo puerto importante de la región, comenzó a recibir cada vez mayor cantidad de población. Sin embargo, no recibió migración de la parte norte del litoral. Los chocoanos preferían quedarse en

---

19 El asunto de la invisibilización del negro en Colombia se trata con mayor profundidad en la sección "Antropología en el Pacífico sur colombiano".

20 La minería continuó siendo practicada por algunos negros "libres", pero en menor proporción que la minería de enclave (Friedemann 1974).

21 La tagua, conocida también como marfil vegetal, se utilizaba principalmente para hacer botones y juguetes. Aunque en su mayoría se exportaba en bruto, en Tumaco se construyó a comienzos del siglo XX una fábrica de botones llamada "La Botonera", que cerró en los años treinta (Restrepo 1999).

su región o migrar al sur máximo hasta Buenaventura[22]. Así, a Tumaco llegaron personas de todo el sur del litoral: de Guapi, Timbiquí, Iscuandé, El Charco, Barbacoas, etc. Los movimientos poblacionales comenzados el siglo anterior continuaron a lo largo de todo el siglo XX, pero en su gran mayoría las gentes del sur del litoral no sobrepasaron los límites de Esmeraldas (Ecuador), al sur, ni de Buenaventura, al norte.

En resumen, a lo largo de todo el siglo XX solo surgieron dos ciudades en el Pacífico sur colombiano: Buenaventura, como la gran ciudad del Pacífico, que sirve de eje o punto de unión entre el Pacífico norte y sur; y Tumaco como segunda ciudad, representativa de la cultura del sur del litoral.

Con base en estas dos ciudades, en el Pacífico sur se presentó durante este periodo el mismo fenómeno de urbanización o *desruralización* (Aprile-Gniset 2004; Martínez 2005). Las corrientes migratorias de tipo rural-urbano cada vez tomaron más fuerza. Emigraban, principalmente, los jóvenes, quienes buscaban mayores oportunidades de trabajo y se sentían atraídos por las comodidades que las nuevas ciudades podían ofrecer. Solo entre 1918 y 1951 la población en Buenaventura pasó de 3.500 a 35.000 habitantes (Motta 1990)[23]. Poco a poco el Pacífico disminuyó su carácter rural y comenzó a hacerse más urbano, siguió las lógicas capitalistas y se vinculó más con el resto de la nación. Sin embargo, este proceso de urbanización y de inclusión nunca se ha concretado plenamente y la región aún presenta altos índices de población rural. Aunque numerosos estudios antropológicos han descrito al Pacífico como una región rural de asentamiento lineal disperso a lo largo de los ríos (Restrepo 2004, 132; Arocha 1999; Whitten 1992), cada vez se hace más énfasis en la *desruralización* constante que ha sufrido la región, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX (Álvarez 1999; Agudelo 2005; Restrepo 1999 y 2004); también se señala que si bien el porcentaje de la población rural sigue siendo mayoritario, cada vez presenta más rasgos de modernidad[24]. Esta *desruralización* no solo implica el movimiento de las zonas rurales a las ciudades de Tumaco y Buenaventura sino —y en mayor medida— el desplazamiento a otras ciudades del país como Cali, Medellín y Bogotá. De esta manera, las llamadas "gentes del Pacífico" están dispersas por diferentes regiones del país. Culturalmente, y contando esa población dispersa, son más las personas del Pacífico que viven en contextos urbanos que en rurales (Urrea, Ramírez y Viáfara 2004). Esto genera una situación compleja, sobre todo para los estudios antropológicos, porque problematiza la distinción entre "gente del Pacífico" y "habitante del Pacífico"[25]. Sin embargo, quienes migraron a las ciudades suelen mantener contacto familiar o social con pobladores rurales (Agudelo 2005), aunque cada vez regresan menos a su lugar de origen (Vanin 1999)[26].

---

22 La migración chocoana hacia otras regiones del país como Medellín, Panamá y el Caribe colombiano también ha sido alta (Wade 1997).

23 Según el censo de 2005, la población consolidada en Buenaventura es de 328.794 habitantes; y la de Tumaco, de 160.034.

24 Según el censo de 2005, en Tumaco la población es de 84.668 en la cabecera y de 75.366 en el resto del municipio. Según Motta (1995, 55), la población rural en el Pacífico corresponde al 60%.

25 Dentro de los trabajos que han comenzado a estudiar los procesos de migración campo-ciudad en el Pacífico sur, se destacan los de Wade (1997, 1999) y los documentos de Michel Agier, Odile Hoffmann y Eduardo Restrepo desarrollados para el CIDSE en la Universidad del Valle.

26 Sobre la posibilidad de realizar estudios antropológicos e históricos acerca de la creciente población del Pacífico ubicada ahora

Actualmente la costa Pacífica continúa en gran medida marginada del resto de la nación, presenta los más altos índices de pobreza y el nivel más bajo en cobertura en educación, salud, vivienda y empleo a nivel nacional. Esta situación se debe en parte a la fuerte discriminación racial hacia el negro (la cual tiene numerosas manifestaciones políticas y culturales[27]), la dificultad de acceso a la región y sus particularidades biogeográficas (Leal 1998; Friedemann 1992, 1996; Pardo 1997; Agudelo 2005).

Esa escasa presencia de la región en el ámbito nacional también se evidencia en los trabajos históricos y antropológicos. Apenas hacia la década del setenta comenzó a darse un cambio en lo que se llamó la "invisibilidad" del negro en Colombia[28]; es decir, se comenzó a incluir al negro en los objetos de estudio. Tras haber sido ignoradas durante más de medio siglo, antropólogos como Nina Friedemann y Jaime Arocha, entre otros, comenzaron a insistir en la pertinencia de estudiar a las comunidades negras[29]. Por su parte, historiadores como Germán Colmenares centran gran parte de su trabajo en desenmarañar la sociedad esclavista de la región del Gran Cauca y marcan un nuevo paradigma en los estudios históricos en Colombia. En las últimas dos décadas, las ciencias sociales se han volcado al estudio de las comunidades negras del Pacífico (Almario 2004).

En cuanto a la economía, la bonanza generada por el comercio del caucho y la tagua terminó en la década del treinta con la popularización del plástico (Restrepo 1999c). Después de este periodo, no se vuelve a presentar un auge económico similar en todo el litoral. Las poblaciones rurales basan su economía en la agricultura, la caza y la pesca que, la mayoría de las veces, no generan excedentes para la venta. La explotación forestal y las iniciativas para crear monocultivos, importantes en las últimas décadas, tampoco han llevado prosperidad al grueso de la población. El desarrollo de Tumaco y Buenaventura gira alrededor de los puertos; por ellos ha ingresado gran parte de la riqueza de la nación, al igual que en la época colonial con la minería, pero las ganancias obtenidas han ido a parar fuera de la región (Whitten 1992).

En las últimas décadas del siglo XX, el sistema productivo deja de ser eficiente. La agricultura de subsistencia, basada en la técnica de "tumba y pudre", requiere de grandes lotes disponibles para el cultivo que permitan dejar descansar unas zonas

---

en contextos rurales, dice Restrepo (2004, 122-123): "Aunque demográficamente los afrodescendientes (para emplear un vocablo acuñado recientemente en nuestro contexto por Jaime Arocha) se encuentran localizados en una abrumadora mayoría en contextos urbanos —en ciudades del Pacífico como Quibdó, Buenaventura y Tumaco; del interior del país, como Cali, Bogotá y Medellín; o de la costa Caribe, como Cartagena o Barranquilla—, son relativamente escasos los estudios que exploran las dinámicas culturales e históricas de estas poblaciones desde la perspectiva de las Colombias negras. Esto es, mientras el grueso de los trabajos se refieren a las áreas rurales, mucho más escasos son los que han centrado su interés en comprender las dinámicas histórico-culturales de las poblaciones negras urbanas en el país".

27 Peter Wade (1997) analiza la discriminación racial en el caso particular de los chocoanos.

28 El término fue acuñado por Nina S. de Friedemann en sus primeros trabajos para referirse a la discriminación socio-racial con que el negro ha sido tratado por el grueso de la nación. Será abordado en profundidad en el capítulo sobre la antropología del Pacífico sur colombiano.

29 Dentro de los pocos trabajos sobre el Pacífico en la primera mitad del siglo XX se encuentra el libro del Padre Bernardo Merizalde (1921), el de Robert C. West ([1957] 2000), el de Sofonías Yacup (1990) y los escritos de Eduardo Restrepo (1999) y Odile Hoffmann (1999) acerca de Tumaco. En cuanto a literatura, el texto *Socavón* de Helcías Martán Góngora (2004) es un texto de referencia fundamental.

mientras se cultivan otras, y para ello debe haber poca concentración de población. Pasada la segunda mitad del siglo XX, la densidad poblacional crece, lo cual obliga a reducir lentamente el tiempo de descanso de los suelos y, en algunos casos, lo acaba; algunos suelos dejan de ser aptos para el cultivo y la forma de subsistencia entra en crisis. Evidentemente, la solución a esta problemática, planteada en términos de *desarrollo sostenible* y *biodiversidad*, ha sido uno de los temas más tratados por los académicos en los últimos años y ocupa un lugar de primer nivel en las discusiones generadas para y a partir de la nueva Constitución colombiana de 1991.

La Constitución de 1991[30]

En 1991 se aprobó una nueva Constitución colombiana que reemplazó formalmente a la de 1886. En ella se reconoce a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, en un sentido contrario a la visión de nación que promulgaba la anterior Constitución. El antiguo lema "un solo Dios, una sola raza, una sola lengua" comienza a desaparecer, y el discurso cambia por la reivindicación y valoración de la diferencia (Arocha 1998, 344; Wade 1997; Pardo 2003; Arocha 2004; Escobar 1996b; Agudelo 2005). Dentro de las muchas temáticas que se discutieron en la elaboración de la nueva Constitución, una en particular resultaba de vital importancia para las gentes del Pacífico colombiano: la consideración de *los negros* como una etnia diferenciada, lo cual conllevaría un tratamiento especial y la posibilidad de asignación colectiva de tierras. Mientras para los indígenas se crearon leyes especiales de protección desde los tiempos de la Colonia, por ejemplo, el reconocimiento étnico y la legalización de tierras a través de resguardos, los negros del Pacífico habían sido vistos como simples campesinos ocupantes de tierras "baldías" (Arocha 2004; Helg 2004; Álvarez 1999; Zuluaga 2003). Por este motivo, frente a la elaboración de una nueva Constitución colombiana, las comunidades negras comenzaron a organizarse políticamente para tener participación en este proceso y luchar por la asignación oficial de territorios. Como gran logro político de la organización negra quedó entonces el Artículo Transitorio 55, que dio pie a la llamada Ley 70 de 1993 o Ley de Comunidades Negras. Esta ley reglamenta la asignación colectiva de tierras, en especial para las comunidades negras del Pacífico[31].

A partir de este momento cambia sustancialmente la historia del Pacífico colombiano: los estudios académicos, en cabeza de los antropólogos, se enfocan en esta región; surgen numerosas organizaciones étnico-territoriales y se empieza a construir un discurso que justifica su asignación de etnia, que explica o busca las llamadas prácticas tradicionales de producción y que explicita una diferenciación cultural. En general, se resalta todo aquello que les permita cumplir con los requisitos para

---

30 Este tema será tratado en mayor detalle en la sección "Antropología del negro en Colombia".

31 Dice la Ley 70 en su artículo 1°: "De acuerdo con lo previsto en el parágrafo 1° del artículo transitorio 55 de la Constitución Política, esta ley se aplicará también en las zonas baldías, rurales y ribereñas que han venido siendo ocupadas por comunidades negras que tengan prácticas tradicionales de producción en otras zonas del país y cumplan con los requisitos establecidos en esta ley". Así, la Ley 70 fue desde un principio pensada y concebida para las comunidades negras del Pacífico, aunque no impide su uso por parte de otros grupos negros del país. Sin embargo, por lo menos para el caso de la costa Atlántica, la aplicación de esta ley se dificulta por las características de su población: aunque la población negra es abundante no se encuentra tan delimitada territorial ni fenotípicamente como en el caso del Pacífico (Pardo 2003), por lo cual difícilmente se puede reconocer como una comunidad a la cual se le pueda asignar tierras.

solicitar la asignación colectiva de tierras. Las organizaciones comunitarias más fuertes y mejor organizadas se encuentran en el Chocó, y allí se consolidan los primeros procesos de titulación territorial. Según Arocha (2004, 167), en el 2001 diversos consejos comunitarios habían recibido las escrituras de cuatro millones de hectáreas amparadas en títulos colectivos. Poco a poco el Pacífico se convierte en campo de disputa territorial. Por un lado, están las organizaciones comunitarias que buscan el reconocimiento legal por la ocupación ancestral de unos territorios; por otro lado, están diversos grupos (armados o no) que intentan ocupar esos mismos territorios. En parte, el litoral pacífico ha sido también víctima de un discurso generado en los noventa, que lo ha presentado como la "despensa futura del país"[32]. Esto, sumado a la planificación de varios megaproyectos en la región —la mayoría de las veces sin realizar— y a la disputa territorial de los grupos traficantes de droga, ha convertido a la región en nuevo escenario del conflicto armado para-guerrilla-Estado que vive desde hace décadas la nación (Pardo 2003; Restrepo 2005; Agudelo 2005).

La marginalidad del litoral con respecto al resto de la nación le había servido para mantenerse por fuera del conflicto armado durante muchos años. Sus habitantes se enorgullecían de ser un "remanso de paz en medio de la guerra". Sin embargo, parte de las políticas de inclusión de la región en el contexto nacional terminaron por incluirla en el conflicto. En 1998, aproximadamente, se dieron las primeras incursiones de los grupos armados; con ellos llegaron los secuestros, asesinatos y el desplazamiento forzado[33]. Primero incursionaron en el Chocó y después del cambio de siglo bajaron al Pacífico sur, por los departamentos del Valle del Cauca y Nariño. Apenas alrededor del año 2000 poblaciones caucanas como Guapi y Timbiquí han sido penetradas por el mismo conflicto (Agudelo 2005). El fenómeno de desplazamiento en el Pacífico toma en la actualidad proporciones escandalosas, con uno de los mayores índices a nivel nacional. La gente desplazada se refugia en las cabeceras municipales cercanas o huye hacia las grandes ciudades. Tumaco, Buenaventura, Quibdó, y luego Cali y Medellín, comienzan a recibir gran cantidad de población desplazada[34]. Esto termina por acentuar el proceso de *desruralización* antes mencionado e impide la cohesión social, la creación de sociedad y la conformación de identidad.

---

32 "La demagogia e ignorancia de algunos miembros de la dirigencia política ha vendido la falsa idea de que el Pacífico colombiano será la despensa futura de este país. Nada más alejado de la realidad: los suelos fértiles son más la excepción que la regla" (Del Valle 1995, 115).

33 Eduardo Restrepo explicita que la aparición tangible del conflicto armado en el Pacífico se da en los noventa y está asociada al cultivo, procesamiento y tráfico de narcóticos (Restrepo 2005, 147-148; Pardo 2003).

34 Sobre el tema, dice Mauricio Pardo: "La situación de la población negra en el contexto nacional y la existencia cotidiana de las gentes del Pacífico fueron notablemente alteradas por la expedición de la Ley 70. [...]. Los pobladores de las selvas del Pacífico iniciaron un proceso que les permitía acrecentar notablemente el control sobre sus territorios y sobre la gestión social. Sin embargo, la extensión de la guerra ha llegado al corazón mismo del proceso organizativo. [...]. A finales de 1996, los grupos paramilitares comenzaron a entrar en el río Atrato, donde por años la guerrilla de las FARC había circulado y transportado pertrechos aprovechando la total ausencia del Estado. Se desencadenó, entonces, una guerra intensa que desplazó a la mayoría de la población rural del bajo Atrato y a la totalidad de la dirigencia de la Ocaba, liquidando así a esta organización que poco antes, en marzo de 1997, había recibido el primer título colectivo. Luego la guerra se extendió río arriba, hacia el territorio de ACIA, con sus consecuencias de muerte y desplazamiento. En los últimos tres años una gran porción de las actividades de ACIA han girado en torno a la violencia y a la atención a desplazados. Problemas similares de violencia se vienen presentando hace algunos años en el Pacífico nariñense y más recientemente en el Valle, y amenazan con extenderse también al Cauca. La región entera presenta la sombría perspectiva de verse cada vez más envuelta en el conflicto armado, y los movimientos sociales de ver sus actividades disminuidas o paralizadas" (Pardo 2003, 669-674).

Actualmente, el panorama para las gentes del Pacífico colombiano es complejo e incierto. La inserción del Pacífico en la vida nacional se da principalmente a través de la guerra. Solo una solución del conflicto armado en Colombia permitiría, creemos, la auténtica visibilidad y desarrollo de la región por medio de mecanismos positivos de inclusión.

Antropología del Pacífico sur colombiano

> *"Un investigador social difícilmente {entiende} una acción sin comprender los términos en que la caracterizan sus protagonistas"* (Guber 2001, 13).

Recuento de los estudios antropológicos sobre el negro en el Pacífico colombiano[35]

En búsqueda de los elementos afro

Las primeras bases conceptuales para el estudio de la gente negra en Colombia y en el Pacífico fueron dadas por Price en 1954, en su artículo "Estado y necesidades actuales de las investigaciones afrocolombianas". Price propuso preguntas de investigación que buscaban "un conocimiento creciente de las culturas de las cuales se originaron los esclavos, de las diferentes pautas de costumbres coloniales a las cuales fueron trasplantados, de los factores de aculturación que allí operaban y de las culturas actuales del Negro en el Nuevo Mundo" (Price 1954, 13). En el mismo artículo, Price señala estas otras líneas de investigación:

> [. . .] las áreas de África de las cuales fueron traídos los esclavos a las diferentes regiones de Colombia [. . .]; la fecha temprana o tardía de su llegada a las diferentes regiones; la posibilidad de haber sido traídos directamente de África a regiones dadas o la posibilidad de haber sido trasladados a otras áreas de Colombia, es decir, haber sido vendidos a nuevos amos después de haber vivido un periodo de tiempo en una región diferente. También son de gran importancia las diferencias generales en costumbres españolas o colombianas en las distintas regiones; la fecha más o menos tardía de su catequización; las tareas económicas a que fueron dedicados en cada región y las actividades que ejecutaron por su propia iniciativa al abolirse la esclavitud; el grado y la naturaleza del contacto con los grupos indígenas y con sus amos blancos, tanto en minas como en las haciendas (1954, 30).

Estos lineamientos se encontraban basados en la corriente afroamericanista estadounidense liderada por Herskovits, que pretendía encontrar en las culturas de América "rasgos e instituciones de África, tenazmente retenidos por los descendientes de esclavos" (Friedemann y Arocha 1986, 35). Herskovits sugería comparar las culturas negras americanas con las del África para establecer con qué nivel de "pureza" se habían conservado elementos culturales africanos en el nuevo mundo. Este tipo de enfoque había sido utilizado con éxito en investigaciones en las Guyanas

---

35 En el artículo "Invenciones antropológicas del negro" (1996-1997), Eduardo Restrepo hace un recuento de algunos de los principales escritos antropológicos que hay sobre el Pacífico colombiano y analiza sus enfoques conceptuales. Este es un excelente artículo panorámico sobre las formas en que ha sido concebido el estudio de los negros en esta región. Algo semejante, pero más profundo, hace Restrepo en otro texto (1997).

Holandesas, Brasil, Trinidad, Jamaica, Cuba, Haití y los Estados Unidos, por la relativa facilidad con la que se podían establecer retenciones culturales africanas en estos países. Sin embargo, en el caso de Colombia se vio la necesidad de matizar esta aproximación. Desde las primeras investigaciones resultó evidente que el grado de retención de africanismos era inferior[36]. El mismo Price lo notó y lo explicó de la siguiente forma:

> Este punto de vista no tiene en cuenta el hecho de que la misma cultura colombiana ha cambiado y que las formas culturales españolas antiguas se han conservado (aunque reinterpretándolas) en muchas áreas con deficientes facilidades de comunicación; tampoco se tiene en cuenta la posibilidad de influencias culturales indígenas, todo lo cual ha llegado a mezclarse con algunas tradiciones africanas, formando por cierto un complejo cuadro cultural aunque obviamente no siendo de tipo africano (1954, 17).

Aunque enmarcado dentro de la corriente afroamericanista, Price ya no buscaba "culturas africanas" trasplantadas a América, sino que intentaba determinar "rasgos culturales africanos" retenidos por los descendientes de africanos en el "nuevo continente". Sin embargo, este nuevo matiz conceptual no implicaba grandes cambios metodológicos ni en las líneas de investigación[37].

A mediados de los ochenta, los trabajos de Nina S. de Friedemann y Jaime Arocha dan un nuevo giro al enfoque afroamericanista. El difusionismo planteado por Herskovits —que guiaba los estudios sobre los negros en América y África— se desplomaba, sobre todo en el caso colombiano, por las siguientes razones:

1) La supuesta pureza cultural fue puesta en cuestión con las investigaciones que revelaron el profundo cambio social al que se encontraron sometidas las culturas africanas en el periodo esclavista;

2) dada la heterogeneidad étnica y lingüística del occidente y centro de África, dificultaban el supuesto de una herencia social común; y

3) la simplicidad de considerar una preservación uniforme del legado africano, puesto que los procesos de captura y distribución centrados en el individuo no permitían la instauración de grandes grupos de una misma procedencia étnica y lingüística (Friedemann y Arocha 1986, 36).

Por lo tanto, el nuevo enfoque hacía más tenue la búsqueda de "rasgos culturales africanos". En su lugar, pero sin renunciar a la idea de encontrar una africanidad subyacente en las comunidades negras colombianas, se planteaba que los esclavos, si bien habían llegado desposeídos al Nuevo Mundo y no habían logrado reproducir de la misma manera expresiones culturales africanas, sí debían haber llegado con un bagaje cultural común, el cual sería transformado creativamente a lo largo de los siglos. Esta aproximación fue llamada *huellas de africanía*. Según Nina Friedemann el concepto de *huellas de africanía* se entiende como "símbolos, iconografías y asociaciones iconográficas que permaneciendo en el consciente y el subconsciente de

---

36 Tal vez la única excepción en Colombia es el palenque de San Basilio, ubicado a pocos kilómetros de Cartagena.

37 De estos primeros trabajos surge el término *afrocolombiano*, muy en boga en las actuales investigaciones antropológicas y de uso común en las organizaciones negras.

los africanos y sus descendientes, han tomado parte en la formación de las culturas afroamericanas" (Friedemann 1994, 12).

En numerosos escritos, Friedemann y Arocha enfatizan ese universo simbólico común con el que supuestamente llegaron los esclavos a América. Se refieren a un conjunto de canciones, obras, adornos, bailes, colores, texturas, movimientos, formas de organización, símbolos, códigos y demás, que hicieron parte de los elementos para la conformación de la o las culturas negras en Colombia (Friedemann 1992, 1993, 1994, 1996; Friedemann y Arocha 1986). De esta manera, se dejaron de buscar "retenciones culturales" concretas. A partir de la conformación cultural actual, se trataron de establecer, en cambio, procesos cognitivos y material simbólico común de procedencia africana que las comunidades negras hubieran podido mantener en un nivel inconsciente. De algún modo, frente al desmoronamiento del marco conceptual afroamericano, estos enfoques pretendían salvar el puente que une a África y América. Aunque la evidencia cada vez hacía más difícil sustentar en lo concreto los lazos culturales, la necesidad de una reivindicación del negro a todo nivel —al menos una reivindicación académica, social y política— justificaba de alguna manera estas posturas conceptuales, que en el fondo también eran posturas políticas, por lo demás muy lógicas y bien intencionadas, si se tienen en cuenta las condiciones en las que han vivido los negros en Colombia[38].

A finales de los noventa, Arocha enfatizó aún más su búsqueda de los elementos afro y, en contraposición a la ideología eurogenética que pretendía visibilizar más los aportes europeos a una cultura que cualquier otro aporte, asumió un enfoque afrogenético. Como vemos, el enfoque afroamericanista, el de *huellas de africanía* y el afrogenético comparten la idea de buscar elementos africanos en las culturas negras colombianas, aplicados con diferentes matices pero con una causa política en común.

El enfoque adaptativo

Por otro lado, a finales de los sesenta y principios de los setenta surgió otra forma antropológica de preguntarse por el negro. Esta nueva corriente se hizo visible en Colombia principalmente con el trabajo de Norman Whitten y estaba fundamentada en las premisas de la ecología cultural (Restrepo 1997a, 131). La búsqueda no era por la "retención de rasgos africanos", sino por comprender las formas de adaptación cultural de un grupo humano a su entorno. Su libro *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia* constituye uno de los referentes más importantes en las investigaciones sobre el Pacífico sur colombiano. En este enfoque adaptativo se inscribieron los primeros trabajos de Nina Friedemann. Entre ellos se destaca uno sobre la minería en el río Güelmambí (1974) y un artículo que escribió junto con Whitten titulado, no gratuitamente, "La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica". Sin embargo, este no fue el enfoque asumido por Friedemann de ahí en adelante. En los años siguientes, como ya se mencionó, Nina Friedemann y Jaime Arocha asumieron el enfoque de *huellas de africanía*, y con él lideraron gran parte de los estudios sobre el negro en Colombia. Por su parte, el enfoque adaptativo planteado por Whitten tendría que

---

38 Al respecto, es interesante la crítica que Restrepo hace del concepto *huellas de africanía* y de los conceptos afroamericanista y afrogenético, en la que evidencia la clara filiación política de Friedemann y Arocha (Restrepo 1997a,139-140 y 2005, 105-107).

esperar hasta los noventa para convertirse en uno de los principales enfoques en los estudios negros.

Invisibilidad

En gran medida, la importancia de Friedemann y Arocha se debió a que lucharon por legitimar los estudios de los negros en el entorno académico local (que en los setenta y ochenta seguían siendo muy marginales) y también centraron su atención en las comunidades negras del Pacífico, una de las regiones más olvidadas del país. Con ellos empezó una "pacificación" de los estudios de los negros en Colombia.

En la época en que Price escribió su artículo (1954) sus investigaciones constituían la gran excepción en los estudios antropológicos en Colombia. Su particularidad consistía en interesarse por el estudio del negro. En ese entonces, la antropología se basaba en estudiar al "otro" claramente diferenciado. Es decir, tenía a las etnias como su principal objeto de estudio y la palabra etnia se asociaba única y exclusivamente con los grupos indígenas. Apenas se pueden mencionar unos pocos escritos sobre las comunidades negras anteriores a este periodo: el trabajo del padre Merizalde, "Estudio de la costa colombiana del Pacífico" (1921), y la ya famosa crónica de viaje, realizada a mediados del siglo XVIII por Fray Juan de Santa Gertrudis, titulada "Maravillas de la naturaleza" (1970). También en la década del cincuenta aparece un importante libro llamado *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*, de Robert C. West, que es una referencia obligada en los estudios sobre la región. En 1974 Whitten publicó *Black frontiersmen: A South American Case*, publicado en español en 1992 con el título *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia*, al cual hicimos referencia en el apartado anterior. Tanto Price como West y Whitten eran extranjeros que, por una u otra razón, se interesaron en realizar estudios sobre los negros en Colombia, pero hasta ese momento los antropólogos colombianos no se habían molestado en abordar el tema. Para Friedemann y Arocha, esto se debía simplemente a un ejercicio de discriminación racial como parte de la política nacional, asumido consciente o inconscientemente por la Academia (Friedemann 1992, 1997). Esta fue, en palabras de Friedemann, la "invisibilidad" del negro:

> La invisibilidad es una expresión de la discriminación socio-racial, que con la estereotipia niega el conocimiento y la participación del habitante negro en los distintos niveles del transcurso nacional, e incide en la autoestima del negro como individuo y como grupo. (1992, 12)[39]

Friedemann trató de combatir esta invisibilidad a lo largo de su carrera académica, una invisibilidad que no respondía únicamente a motivos racistas. El problema del estudio de los negros era también un problema conceptual antropológico. Como bien lo explica Restrepo (1997b), el concepto de etnia con el cual trabajaban los antropólogos más o menos hasta finales de los ochenta era rígido, cerrado. En los términos en los que estaba planteado, no permitía incluir a los grupos negros de Colombia. El objeto de estudio antropológico ideal eran comunidades aisladas, con lengua, religión, raza y cultura propias. Desde este punto de vista, la imagen del indígena de arco y flecha, por decirlo de alguna manera, constituía dicho ideal.

---

39 Otras excepciones a esta invisibilidad están en los trabajos de Germán de Granda (1977 y 1993).

Por su parte, los negros habían sido vistos más como campesinos que como comunidad diferenciada y por ello no encajaban en el marco conceptual. Fue hasta finales de los ochenta y principios de los noventa que el concepto de etnia comenzó a ser cuestionado. Por un lado, la supuesta "pureza" de las comunidades aisladas resultó ser una ilusión, porque el aislamiento nunca fue total. Por ejemplo, la aparición de la radio, con su gran poder de penetración, comenzó a desmoronar los supuestos límites culturales. Así, el concepto de etnia rompió sus límites y comenzó a ser usado en diferentes contextos. Ya no se buscaban grupos humanos aislados y cerrados para plantear una descripción estática y atemporal, sino comunidades diferenciadas pero abiertas, en constante interacción y dinamismo. El concepto de grupo humano se amplió y dio cabida al estudio de las comunidades indígenas y de cualquier otro grupo; caben aquí las comunidades negras y todos los distintos tipos de culturas urbanas[40]. Autores como Mauricio Pardo, Eduardo Restrepo y Óscar Almario comenzaron a liderar esta nueva corriente de estudios, de la cual ha hecho parte no solo la antropología, sino también la historia y la sociología[41].

En este momento, nos encontramos en una situación muy diferente a la planteada por Friedemann en los ochenta. Se ha superado la invisibilidad del negro en los estudios académicos, y desde los noventa y hasta principios de la década del 2000 los estudios del negro fueron tema de primer orden en las ciencias sociales. Particularmente, los estudios se volcaron sobre la región de la costa Pacífica y reemplazaron el tradicional interés que los antropólogos habían tenido sobre las comunidades indígenas de la Amazonia (Restrepo 1998, 341; 1999b y 2004).

Lecturas antropológicas de la nueva Constitución pluriétnica y multicultural

El auge de los estudios del negro en Colombia está directamente relacionado con la creación y puesta en vigencia de la Constitución de 1991. Como ya se dijo, esta nueva Constitución define a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural. La Constitución de 1886 buscaba la unidad cultural y racial nacional a partir del mestizaje, entendido como la forma de "blanquear" la raza; es decir, ir desapareciendo lentamente los elementos raciales "nocivos". Claramente fue una Constitución promulgada, asumida y ejecutada con criterios racistas, no solo según el criterio del ciudadano común, sino según el del poder central (Wade 1997; Whitten 1992; Arocha 2004; Mina 1975; Arbilla 1979; Agudelo 2005). Tanto científicos como políticos llegaron a pronunciarse públicamente en contra de los negros, a quienes solían tildar de perezosos[42]. La nueva Constitución reconoce la diversidad cultural y étnica del país y, en lugar de ocultarla, busca su valoración.

---

40 En los últimos años ha tomado fuerza el concepto de "tribus urbanas" para referirse a grupos sociales más o menos diferenciados culturalmente, aunque inmersos en una sociedad urbana actual. Se usa para referirse a raperos, metaleros, integrantes de "barras bravas", entre otros.

41 El Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, ha sido el centro sobre el que ha gravitado el nuevo "boom" de los estudios afro en Colombia.

42 Estas representaciones sobre los negros venían desde la Colonia y tomaron fuerza a partir de un debate sobre la "degeneración de la raza" que se dio en los años veinte después de una serie de conferencias dictadas en el Teatro Municipal de Bogotá por personajes como Miguel Jiménez López y Luis López de Mesa. Durante esa década y la siguiente hubo una gran preocupación por la supuesta inferioridad de la raza colombiana, frente a la cual se proponía adoptar medidas como la inmigración extranjera, además de adelantar programas estrictos de educación e higiene (Jiménez López 1920). El determinismo racial contó entre

Como se comentó en la sección anterior, la nueva Constitución incluye el Artículo Transitorio 55, que dio pie a la sanción de la Ley 70 de 1993 o Ley de Comunidades Negras. Esta ley reconoció a las comunidades negras como grupo étnico, estableció el marco de sus derechos culturales y, además, se constituyó en un elemento jurídico de vital importancia para la visibilización del negro frente a él mismo y frente a la nación, al reglamentar la forma en que las comunidades negras pueden acceder a una titulación colectiva de tierras (Friedemann 1993, 8).

La participación de académicos de las ciencias sociales fue crucial en estos procesos. Tanto en la Asamblea Nacional Constituyente, organismo encargado de idear la Constitución, como en la comisión conformada para redactar la Ley 70, se dio una participación importante de antropólogos, sociólogos e historiadores. En los procesos que se han dado en los años siguientes para la conformación de asociaciones comunitarias en el Pacífico y, luego, en los pasos necesarios para llenar los requisitos exigidos por ley para solicitar la titulación colectiva de tierras, la participación de los académicos ha sido de primer orden. Se han planteado nuevos desafíos en los estudios sobre poblaciones negras, porque estos ahora no solo deben describir quiénes eran los negros del Pacífico, sino quiénes son y cuál puede ser su futuro. Los conceptos afroamericanistas *huellas de africanía* y *afrogenético* claramente se quedaron cortos para explicar los diferentes niveles culturales de estas comunidades[43]. La pregunta por las huellas de africanía no era la única en los estudios de las comunidades negras, y tampoco era la más importante. El enfoque adaptativo, si bien daba un buen punto de partida, era pasivo, pues no contemplaba la idea de ir más allá de la adaptación y buscar la transformación de las condiciones geográficas, económicas y sociales dadas. Surgió entonces un nuevo enfoque que hace énfasis no solo en la adaptación, sino en la creación de cultura. A esta aproximación se le llamó *constructivista*.

En todo este entramado emergió como asunto de primer orden el concepto de identidad. Las comunidades negras comenzaron a valorarse como diferentes y para ello se hacía necesario explicitar en qué consistía la diferencia, y por qué y para qué se daba. La demarcación de su diferencia se convirtió en un asunto crucial, puesto que de él dependía en buena medida el proceso de titulación colectiva de tierras.

La discusión sobre la *identidad afropacífica* está vigente. En un principio, académicos y líderes comunitarios buscaron "encontrar la identidad" de las gentes del Pacífico. Poco a poco, esa idea de una identidad dada, estática, inmanente a las gentes del Pacífico, ha ido cambiándose por el concepto de una identidad en construcción (Escobar 1999; Restrepo 2005; 2001, 43)[44]. En este sentido, se han tenido

---

sus adherentes más entusiastas al ideólogo liberal de la Revolución en Marcha, Luis López de Mesa (Arocha 1984; López de Mesa 1949). Sin embargo, Laureano Gómez fue más explícito en su fervor eugenésico: "[…] El negro es una plaga. En los países donde ha desaparecido, como en Argentina, Chile y Uruguay, ha sido posible establecer organizaciones políticas y económicas con bases fuertes y sólidas" (Arocha 2004, 165).

43 Como dice Eduardo Restrepo: "la obsesiva búsqueda de la huella de africanía oculta la riqueza etnográfica tras la identidad de una forma o un sistema; subroga la heterogénea configuración de los procesos históricos locales y regionales al rescate de una mismidad con un referente africano" (1997a, 139).

44 "En este sentido, la cuestión étnica afrocolombiana es un dispositivo discursivo construido con una clara intencionalidad política en algunos movimientos negros en la década del noventa. Por tanto, la invención de la tradición y la instauración simbólica de diacríticos de la alteridad devienen en estrategias de legitimación política de la diferencia en la relación y negociación con el Estado y, desde el espacio institucional así configurado, se posibilita la legitimación frente a otros actores sociales y el capital. Así, entonces, la construcción de la cuestión étnica afrocolombiana no solo implica una invención en el presente de la

que superar dos problemas conceptuales que los estudios sobre el negro han llevado como un lastre desde hace décadas. Por un lado, su construcción antropológica —y por lo tanto su ubicación legal frente al Estado— ha sido creada a partir del modelo indígena (Restrepo 1997b; Wade 1997). En otras palabras, la discusión sobre los afrodescendientes llegó tarde a los estudios antropológicos, por eso los marcos conceptuales que se utilizaron para definirlos fueron tomados de los estudios indígenas. Esto ha sido muestra de la dificultad conceptual (o tal vez de la incapacidad de los antropólogos) para construir la imagen del negro según sus propias categorías (Restrepo 1997b, 286)[45]. El segundo problema conceptual se refiere a la imagen que identifica al negro como campesino. Al llamar "campesinas" a las comunidades negras del Pacífico se invisibiliza su especificidad cultural y se dificulta su autodefinición como "comunidad" o "etnia", con las consecuencias políticas y legales que esto conlleva. Además, desconoce el creciente fenómeno de "desruralización" y a toda la población urbana del Pacífico (y la población migrante en las grandes ciudades), y en consecuencia olvida todas las implicaciones que este hecho tiene en la nueva conformación de las sociedades afropacíficas, tanto en la región como fuera de ella (Álvarez 1999; Restrepo 2005).

Otro problema para la construcción de una identidad afropacífica es la falta de "historia" de estas comunidades. Nos referimos aquí a dos situaciones complementarias: por un lado, la falta de historia escrita sobre el Pacífico en cuanto al transcurso de la vida diaria de sus gentes (Friedemann 1993, 72; Barona 1995, 78); y, por otro, la poca retención en la memoria que estas comunidades tienen del pasado profundo. Es decir, ni la documentación escrita —de cualquier tipo— ni la memoria de los habitantes del Pacífico dan cuenta de cómo era la vida cotidiana en esa región en el pasado lejano. En la tradición oral afropacífica hay un claro silenciamiento de la esclavitud y de la procedencia africana, y las referencias claras más antiguas apenas llegan hasta la Guerra de los Mil Días (Almario 2001, 32-33; Restrepo 2001, 51). De esta manera, actualmente se presenta un fenómeno de "creación de memoria" como parte del proceso de construcción de identidad[46]. En él, algunas organizaciones culturales están haciendo especial énfasis en resaltar los elementos "afro" y, en general, todo lo que los haga aparecer distintos al resto de la nación.

Estas organizaciones culturales están con ello asumiendo el enfoque afrogenético. Es decir, están resaltando, visibilizando y esgrimiendo como arma política todos los componentes de su cultura que puedan pensarse como parte del legado africano.

---

comunidad negra colombiana, sino también una interpretación de su pasado y un proyecto político hacia el futuro" (Restrepo 1997b, 299-300).

45 Es el caso, por ejemplo, de la Ley 70, que fue concebida a partir de las leyes que existían para las comunidades indígenas. "Sin embargo, la Ley 70 tiene importantes diferencias con lo que fue concedido a las comunidades indígenas. Primero, las tierras de las comunidades negras son definidas como baldías, no como suyas; los negros están considerados como pobladores, no como propietarios desde tiempos inmemoriales; y se les da derecho a la propiedad colectiva, no comunal. Segundo, no se les concede el derecho al autogobierno local, como a los indígenas. Tercero, los dos asientos que les son otorgados no están en el Senado, como los de las comunidades indígenas, sino en la mucho más numerosa Cámara de Representantes, lo cual diluye su voz todavía más" (Helg 2004, 39).

46 "En el momento histórico en que se encuentran los estudios sobre el Pacífico, frente a la falta de documentación escrita, bien valdría la pena como método investigativo apoyarse en una observación de la cotidianidad y de todas las formas de oralidad manifiestas en sus gentes para, de allí, decantar los procesos culturales propios que nos puedan ayudar a comprender su construcción como comunidad" (Restrepo 1999d, 55).

Bajo este discurso aparecen resaltadas en primer plano las manifestaciones musicales. En el Pacífico sur, el currulao se ha tomado como un claro elemento identitario, y con él, la marimba —supuestamente traída desde el continente negro— se ha vuelto un ícono cultural para la naciente construcción de la identidad afropacífica[47]. Es así como en 1987 surgió en Tumaco el Festival del Currulao. Con un claro interés político, este festival fue creado para "definir la especificidad cultural de los negros en Tumaco y desde allí sentar las bases del proyecto étnico que se plantea [posteriormente] a partir de la Ley 70" (Aristizábal 1998, 316). Es decir, el festival se constituyó como un evento que ayudaría a construir la identidad afropacífica, por lo menos en la costa nariñense, y que posteriormente serviría para poder reconocerse como grupo étnico frente a las demandas de la Ley 70[48]. En este contexto, el currulao en general y la marimba en particular surgen como elementos demarcadores de la cultura tradicional afropacífica, avalados por su definición como *herencia africana*. Sin embargo, toda esta construcción de identidad se encuentra en la disyuntiva de mantener la "tradición" en su contexto —es decir, dejarla confinada a los espacios rurales y a la memoria de los viejos— o visibilizarla ante ellos mismos y ante la nación, lo cual implica sacarla de sus contextos, llevarla al ámbito del espectáculo y modificar parte de su contenido (Aristizábal 1998, 336; De Viveros 2005, 17; Restrepo 1997b, 305).

Como vemos, algunas organizaciones culturales, así como muchos "folcloristas", asumen el enfoque afrogenético y desconocen los enfoques adaptativo y constructivista[49]. En consecuencia, se han preocupado más por evidenciar y exaltar los supuestos elementos africanos que se manifiestan en su cultura que por hacer conciencia de los importantes procesos de creación cultural propios, desarrollados en un nuevo contexto. En otras palabras, el discurso apunta más a mostrarlos como portadores pasivos de una herencia cultural africana, que a entender y valorar de manera positiva la nueva cultura que ellos mismos han creado, a partir de elementos africanos, indígenas y europeos. Por el afán de buscar un origen que los diferenciara del resto de la nación, se han olvidado de que esa diferenciación la han hecho ellos mismos: su diferenciación cultural no es dada sino construida y reconstruida diariamente con sus actos, y su cultura no es heredada sino creada (Losonczy 1997, 255). Es así como, a nuestro juicio, se debería abordar el estudio de estas comunidades. No pensarlas como agentes pasivos que se han limitado a recibir y mantener unos elementos culturales, sino como agentes activos que toman esos elementos culturales y los moldean, adaptan y transforman a través del tiempo, según sus propias lógicas y necesidades. Este giro conceptual implicaría que los aspectos positivos de su cultura no sean una deuda que se tiene con los africanos, sino un producto de su propia iniciativa. Así se contribuiría, pensamos, a una construcción más positiva de la identidad del hombre y la mujer afropacíficos.

---

47 El origen de la marimba en Colombia será discutido en un capítulo aparte.

48 "Después del sexto festival, los problemas económicos, así como las diferencias en torno a la organización del festival impidieron la realización del mismo en el año siguiente, a partir de este momento el festival perdió la continuidad que había tenido durante sus primeros años" [...] "Desde esa fecha hasta la actual se han llevado a cabo tres festivales, en el año de 1994, en 1999 y en el 2004" (De Vivero 2005, 27).

49 No sobra decir que estos son los tres enfoques más recurrentes, aunque también se encuentran enfoques diferentes como el marxista, funcionalista y estructuralista, entre otros.

Anotaciones sobre la cultura del Pacífico sur

> *"Camachito y su hijo Rafa se habían quedado sin trabajo. Poco se lamentaron. No paga pensar mucho en lo que podrá pasarle a uno de aquí a veinte años, cuando vive en un sitio donde la tierra que tiembla y levanta olas gigantescas, o los extranjeros en busca de fortunas fáciles pueden ocasionar cataclismos inesperados. Como lo único seguro es la muerte, no hay que dejarse llevar del diablo".* (Friedemann y Arocha 1986, 314)

Como ya se ha dicho, existe muy poca documentación acerca de la forma de vida y las costumbres de los negros en Colombia, desde su llegada como esclavos al Nuevo Reino hasta mediados del siglo XX. Contamos principalmente con los estudios antropológicos que comenzaron a publicarse desde los años setenta a partir de trabajos de campo. Aún quedan muchos aspectos de las culturas afropacíficas por estudiar, pero ya se cuenta con información importante que permite describirlas, al menos en parte. En los siguientes párrafos presentaremos, de manera somera, algunos de los aspectos que nos parecen más relevantes. Aunque los aspectos culturales que vamos a tratar estarán referidos directamente al sur del Pacífico colombiano, son compartidos en gran medida por las comunidades negras del Chocó.

El concepto de "familia" merece en el Pacífico una atención especial. A partir de la década de los setenta, los trabajos empiezan a preocuparse seriamente por el tema y es así como aparece el concepto de familia poligínica: esto es, cuando el hombre tiene relaciones permanentes con más de una mujer. Esta práctica está asociada con una compleja red familiar conformada a partir de la minería artesanal, en la que todos los descendientes de una persona tienen derechos para trabajar alrededor de la actividad productiva. Cada una de estas redes familiares se llama "tronco", y un hombre, al entablar relaciones y tener hijos con varias mujeres, puede llegar a obtener derechos en cada uno de los diferentes troncos y mayores ventajas para la subsistencia (Friedemann 1974a, 1974b; Whitten 1965).

Se genera entonces una situación de familias extendidas, en las que las relaciones entre las personas suelen volverse confusas, por la cantidad de parientes que cada individuo puede llegar a tener. Resulta particular que los niños y adolescentes llamen "tío" o "tía" a las personas mayores que les inspiren respeto; también es común que las personas se llamen "parientes" para reforzar los lazos de amistad que hay entre ellos (Arocha 1999, 93; Hoffman 1998). Todo esto complica aún más la identificación de parentescos para alguien ajeno a la comunidad.

Asociada o no con la actividad minera, la poliginia resulta ser constante en el Pacífico. Sin embargo, culturalmente todo hombre debe responder por todas las mujeres con quienes mantenga relaciones, así como por todos los hijos procreados.

> La monogamia es escasa en el Pacífico. Este tipo de familia se ha encontrado solo en las áreas urbanas de la costa como Buenaventura, Tumaco, Guapi, Istmina, Bahía Solano y Quibdó. Además solo se halla en sectores elitistas, profesionales, o de colonos provenientes de otras regiones del país. Para estos casos, la monogamia se liga al rito católico, que por su tradición, induce a una forma familiar de matrimonio monógamo. (Motta 2002, 57)

Los jóvenes del Pacífico comienzan sus relaciones sexuales desde muy temprana edad. El hombre comienza a frecuentar a la mujer: ella confirma su feminidad a través del embarazo, y él, por su parte, afirma su masculinidad. A esta relación se

le conoce como "congeneo", característica cultural importante en la región (Motta 2002, 55; Perea 1986).

En el Pacífico, las mujeres desempeñan un papel muy importante en la sociedad: son parteras, yerbateras, cocineras, lavanderas, concheras, cuenteras, cantadoras y, como rol primordial, tienen muchos hijos. Son ellas quienes lideran los arrullos a los santos, transmiten los secretos medicinales, organizan los entierros y cantan los chigualos (para los velorios de niño) y alabaos (para los velorios de adulto). Son las encargadas de transmitir a los hijos las creencias, mitos y valores culturales propios de la comunidad (Motta 2002, 69-70 y 1995, 43-44; Morales 1966-69). Pero lo que las hace verdaderas "mujeres" es la procreación: una mujer sin hijos se considera una mujer "incompleta" (Motta 1995, 43).

> Por su parte, el hombre participa en la sociedad y en la familia como pescador, agricultor, cazador. Él construye la casa, hace los potrillos y canoas, teje las redes de pesca, corta madera, etc. Pero, en general, para poder "sentirse hombre" debe tener varias mujeres y muchos hijos: un hombre sin hijos "no es hombre". Además, esto le permite ampliar el tronco familiar y las redes de parentesco.[50]

Esta tendencia a tener muchos hijos es una constante en la región, y no es solo un factor cultural sino que responde a una forma de adaptación al entorno: en el Pacífico colombiano el índice de mortandad infantil es el más alto del país. Como forma de ajuste natural, el índice de fertilidad es igualmente alto. Si tener varios hijos es importante para un hombre y una mujer del Pacífico, hay que tener aún más para contrarrestar los que morirán en el nacimiento o en los primeros años.

Los viejos, por su parte, son significativos en la jerarquía familiar y comunitaria. Tanto los jóvenes como los adultos se dirigen a ellos con respeto y admiración. Son considerados portadores de tradiciones y sabidurías ancestrales. Se les atribuye importancia en materia religiosa, en la transmisión de cuentos, mitos y leyendas, en embrujos y contras, así como en el repertorio y "adecuada" ejecución de la música tradicional (Morales 1966-69, 74). A falta de memoria escrita, son ellos a quienes se recurre para averiguar por el pasado y para comprender y conocer el legado de "los ancestros", agentes importantes en la cosmogonía de la gente afropacífica[51].

La pobreza económica es sin duda la característica más notable y el factor más determinante en la vida de la gente del Pacífico. Los afecta desde el momento en que los primeros esclavizados fueron aglomerados en los puertos de embarque en África, o incluso desde antes. Se evidencia en las precarias condiciones alimenticias, de salud, educación, empleo, etc. Mientras que en 1995 la expectativa de vida para Colombia era de 69 años, en el Pacífico era tan solo de 56 (Motta 1995, 55). Las enfermedades también están a la orden del día. Con la humedad y las escasas condiciones sanitarias y de higiene, los parásitos, la fiebre amarilla y el paludismo son cosa frecuente. Una simple gripa puede ser nefasta en semejantes condiciones.

---

50 En general, el tema de las relaciones de género y la conformación familiar en el Pacífico ha sido la constante en la obra de Nancy Motta.

51 Estas relaciones generacionales y de género son complejas, pero se presentan aquí de forma esquemática con el fin de hacer una exposición sintética. En innumerables ocasiones, tanto las mujeres como las personas de avanzada edad sufren de maltratos, abusos y prohibiciones por parte de los demás. Por ejemplo, a las mujeres les están prohibidos los espacios del monte y mar adentro, así como las reuniones de hombres.

Todavía más: el litoral pacífico sur es una de las zonas más propensas a terremotos y, por ende, maremotos o tsunamis. Aproximadamente dos veces por año se presentan movimientos telúricos de consideración. Los últimos grandes terremotos han sido los de 1836, 1868, el 31 de enero de 1906 y el 12 de diciembre de 1979 (Friedemann y Arocha 1986, 330-331; Leal 1998, 404). Este último permanece en el recuerdo de los habitantes y sus consecuencias aún se mencionan[52]. Con cada sacudón, poblaciones enteras han desaparecido o han quedado semidestruidas, porque la mayoría de las casas son palafitos, es decir, construcciones muy débiles[53].

Además de las catástrofes naturales, los incendios también han sido un gran enemigo para el Pacífico colombiano (Yacup 1990, 40). No pocas veces la propagación de las llamas ha dejado en cenizas grandes poblados. Como la construcción en madera era la regla para todas las casas, tanto en los sectores rurales como en los cascos urbanos, cualquier descuido podía provocar graves consecuencias. Los incendios comenzaban por cualquier motivo: un corto circuito, una vela mal ubicada, un problema en la cocina. Pero también eran frecuentes los incendios causados por el juego de la *vacaloca*. Entre las diferentes versiones de este juego, una consiste en que una persona llena una caneca con licor y sale a la plaza. A esta caneca le coloca unas antorchas que simulan los cachos de un toro, y la persona va corriendo por toda la plaza persiguiendo a los demás. El reto del juego es que los demás traten de sacar el licor de la caneca sin quemarse. Los participantes van incrementando su grado de alicoramiento, pierden el control de la llama de las antorchas y pueden provocar un incendio fácilmente. Varias veces, Guapi, Timbiquí, El Charco y Tumaco, entre otros, han sido afectados gravemente por esta razón. En las últimas décadas, en las áreas más pobladas se han comenzado a cambiar las casas de madera por casas de ladrillo y por eso se han reducido considerablemente los incendios en la región.

Inmerso en esta situación de pobreza, enfermedades, terremotos y maremotos, incendios, una corta expectativa de vida y una economía de subsistencia, el hombre del Pacífico piensa muy poco en el futuro. En otras palabras, frente a una situación de constante incertidumbre (Arocha 1998, 336), en el Pacífico sur colombiano la noción de futuro es prácticamente inexistente. El presente se yergue como lo único importante, anclado al pasado por medio de las tradiciones y la fuerte presencia imaginaria que ejercen "los ancestros". Según María Cristina Navarrete, esta es una característica cultural heredada de los africanos. Para ellos, en su vida tradicional "el tiempo es solo una sucesión de los acontecimientos que han ocurrido, los que están teniendo lugar en el ahora y los que inmediata o inevitablemente van a ocurrir"; y añade: "Lo que no ha tenido lugar o lo que no tiene probabilidades de producirse cae dentro de la categoría del no-tiempo" (Mbiti citado en Navarrete 1995, 86-87). Sea esta una huella de africanía o una adaptación cultural, lo cierto es que esa visión del futuro como algo improbable dificulta la asimilación de conceptos como el ahorro, la acumulación o el largo plazo (Del Valle 1995), en franca contravía con aspectos

52 Uno de los autores de este libro tuvo la oportunidad de ir a la casa de los Torres en Guapi, y allí Francisco "Pacho" Torres le comentó que desde el terremoto del 79 habían desaparecido las culebras de la zona (Ochoa 2004, conversación personal).

53 El desconocimiento de la realidad local por parte de los organismos de ayuda del Estado hace que estos suelan ofrecer soluciones poco adecuadas para la situación particular. Nina Friedemann comenta al respecto: "Vestía un enorme suéter oscuro de lana virgen. En ese trópico húmedo, su traje atestiguaba elocuentemente acerca del tipo de ayuda que habían recibido los damnificados por el terremoto que casi acaba con Tumaco en diciembre de 1979" (Friedemann y Arocha 1986, 348).

clave de la modernidad capitalista. Como ya dijimos, el hombre del Pacífico produce para vivir, y no vive para producir: si consigue lo suficiente para subsistir con poco esfuerzo, no buscará más ganancias y preferirá invertir su tiempo y sus energías en otras cosas, incluso en descansar. También es cierto que en innumerables ocasiones los colonos han intentado hacer trabajar al negro a cualquier precio, y muchos han preferido seguir siendo pobres e independientes, antes que ser pobres y explotados[54]. Estas circunstancias han alimentado el discurso racista que ha propagado una imagen del afropacífico como persona perezosa y falta de iniciativa, imagen propia del discurso mestizo y centralista dominante.

Pero estos comportamientos y rasgos culturales han ido cambiando en las últimas décadas, con el ingreso, cada vez mayor, de las lógicas capitalistas. De forma esquemática, se puede decir que las lógicas que podríamos llamar "tradicionales" se encuentran principalmente en zonas rurales, mientras que en zonas un poco más urbanas (como Buenaventura o Tumaco) se encuentran también lógicas más "modernas" o "modernizantes".

La tradición oral es la forma de transmisión del conocimiento predominante en el Pacífico colombiano (Camacho 2004, 171; Aristizábal 1998, 331). Así se transmiten las creencias, costumbres, clases de parentesco, de control social y de subsistencia, los mecanismos de poder y las jerarquías, entre otros (Motta 1997, 42). Dentro de estas formas de transmisión oral resultan particularmente importantes los mitos, cuentos y leyendas. Los mitos más conocidos en el Pacífico sur son el de la Tunda —secuestradora de niños que se aventuran solos en la espesa selva— y el Riviel —que se le aparece a los hombres cuando van en canoas por los ríos y los hace ahogar— (Whitten 1992, 102; Velásquez 2000; Agier 1999). También son frecuentes los mitos que involucran brujas y duendes, y en otros casos el diablo aparece como personaje principal (Agier 1999).

La tradición cuentera, por su parte, está estrechamente relacionada con las formas literarias españolas. En ellos aparecen príncipes, princesas, reyes, castillos, santos, héroes y villanos, todos ellos elementos adquiridos a partir de un proceso de asimilación de formas literarias europeas (Quiñónez 1977).

La religión es un elemento fundamental en la cosmovisión del ser afropacífico y también está articulada con estas formas de transmisión oral. Si bien con la llegada de los conquistadores aparecieron los misioneros, los planes catequizadores y, en un periodo, la Inquisición, la implantación de la religión católica en la región nunca pudo concretarse de manera plena. Las dificultades de acceso entorpecieron la labor evangelizadora. Esta se limitó a una corta instrucción en la fe católica, sin posibilidad de ahondar en la ética y en la moral cristianas (Serrano 1998; Arbilla 1979). Ni siquiera la Inquisición tuvo un fuerte impacto en la región. Su auge se dio en el siglo XVII, mientras que el periodo fuerte de la trata esclavista corresponde al XVIII. Además, según Borja (2003, 311) —y contrario a lo que la historiografía ha difundido, apoyada en el imaginario colectivo—, en promedio la Inquisición juzgó a tres negros por década durante todo el siglo XVII, un número bastante reducido. Por el contrario, Borja plantea la idea de que la religión católica y la Inquisición le ofrecieron al negro elementos simbólico-religiosos para su aceptación y,

---

54 "Es necesario tener presente que a los trabajadores, como a cualquier persona sensata, le disgusta el trabajo A CUALQUIER PRECIO" (Mina 1975,126, mayúsculas en el original).

en esa medida, tal vez le dieron una herramienta importante para su salud espiritual (Borja 2003, 322). Es decir, ante la dispersión de los elementos religiosos africanos a causa del proceso esclavista, los elementos simbólicos cristianos pudieron servir como medios sintetizadores de sus propias creencias (Borja 2003, 318). Esta idea permite entender por qué los negros en el litoral pacífico se apropiaron tanto de los elementos simbólicos cristianos y al mismo tiempo se "adueñaron" de un gran número de manifestaciones musicales que venían de la mano de la evangelización. El hecho de que todavía en esa región se canten salves, alabaos y romances españoles tiene sentido si se piensa que el negro asumió esas formas musicales por gusto propio, más que por temor a una represión inquisitorial.

Dentro de los elementos religiosos católicos asumidos por las comunidades del Pacífico se destacan las imágenes de las vírgenes y los santos, así como la figura del niño Dios y de Jesucristo[55]. Se trata de símbolos iconográficos a los cuales se les podían atribuir diferentes significados y se posibilitaba el sincretismo con las divinidades africanas (Perea 1986). El culto a estas imágenes llevó también a la realización de las fiestas de adoración: en la región son más importantes los días de adoración a los santos que las fiestas patrias (Rodríguez 2002, 328).

Junto con la aceptación de algunos elementos simbólico-religiosos católicos, los esclavizados trajeron con ellos formas culturales africanas que, si bien eran difíciles de reproducir con exactitud en el nuevo contexto, no desaparecieron totalmente. Con el tiempo se generó una negociación entre los símbolos, valores y cosmovisiones traídos de África y la cultura que intentaban imponer los españoles. No obstante, la retención de rasgos religiosos africanos no se dio en Colombia de la misma manera que en otros lugares: "A diferencia de Cuba, Haití o Bahía, ningún panteón divino de origen africano o sincrético organizó aquí el conjunto de las creencias, los rituales y las danzas" (Agier 1999, 232). Tampoco "tenemos referencias para el caso afrocolombiano de rituales de posesión de espíritus como en otras partes de afroamérica" (Serrano 1998, 257). Los elementos culturales tomados del continente negro se notan más en los códigos éticos y morales que no alcanzaron a ser fundamentales en los procesos evangelizadores. A todo lo anterior se suma la interacción con los diferentes grupos indígenas y los intercambios culturales que evidentemente han influido en alguna medida en la conformación de la sociedad afropacífica.

En resumen, se puede concluir que la religión católica se manifiesta en las comunidades rurales principalmente en la adoración a Dios, la Virgen y los santos; pero la filosofía, la ética, el estilo de vida y el comportamiento que promulga dicha religión solo pudieron instalarse parcialmente en las mentes y costumbres de las gentes del Pacífico. Ni el manejo del cuerpo y de las relaciones sexuales, ni sus mitos y leyendas, ni su magia, ni sus costumbres fúnebres, entre otros elementos culturales, corresponden a la concepción católica. En cambio, provienen de África, o del contacto con los diferentes grupos indígenas, o fueron creados a partir de las necesidades del entorno. Más precisamente, son una mezcla de todo lo anterior (Arbilla 1979; Agudelo 2005, 51-52; Borja 2003, 302-304)[56].

---

55 El santo más importante en la región es San Antonio, quien es nombrado frecuentemente en las jugas y bundes de arrullo.

56 Al respecto, Arbilla escribe: "A la luz de lo que hemos visto, sería difícil afirmar que han sido realmente evangelizados, aunque muchos valores del Evangelio han penetrado en su cultura, como algunas tradiciones cristianas han entrado en el folklore. Entre los valores evangélicos que creo haber descubierto en ellos citaré los siguientes: la confianza en un Dios providente y

No obstante, la religiosidad popular en el Pacífico ha cumplido un papel de cohesionador cultural. Las adoraciones a los santos y los muertos constituyen ocasiones rituales de suma importancia para la socialización y son espacios para la construcción de una identidad común afropacífica (Agudelo 2005). Dentro de estos ritos se articulan los juegos, rezos, cantos y danzas, aparecen los cuenteros y decimeros, se intercambia información y se fortalecen los lazos de parentesco.

Los cultos a los muertos en la región pacífica se dividen en velorios de niño y velorios de adulto. El velorio de niño —conocido en el Chocó como gualí y en el Pacífico sur como chigualo— tiene una connotación radicalmente diferente del velorio de adulto, porque se considera que el niño muere con el alma pura; es decir, su temprana muerte impide que su alma se contaminara con los pecados del mundo terrenal. Así, en medio del dolor que puede causar la muerte de un hijo, esta también da lugar a una celebración: "el angelito" va directo al cielo. En esta celebración se cubre con flores al pequeño que murió y se canta y se baila a su alrededor. No faltan los juegos de naipes y dominó, los decimeros y cuenteros; como en toda reunión social en el Pacífico, no escasea el licor (Velásquez 2000; Jurado 1990; Merizalde 1921; De Granda 1977; Rodríguez 1983). A los niños se los reúne para jugar y cantar. Dentro de los juegos más comunes están la Buluca (o Muluta) y El Florón[57]. Todos estos juegos, a su vez, son cantos en ritmo de bunde, melódica y rítmicamente muy sencillos, fácilmente reconocibles por su carácter infantil. También se puede arrullar al niño con cantos infantiles —o cantos de cuna— como el famoso bunde a San Antonio (o "Velo qué bonito") o la juga "Una guayabita de mi guayabal".

El velorio de adulto, por su parte, sí constituye un evento trágico, puesto que el mayor muere con "el alma impura". En estos casos, es tradicional cantarle y rezarle por nueve días (novenario) en un espacio de la casa, mientras que se juega dominó o naipes en otro espacio. No faltan el café y el aguardiente, las galletas, el sancocho o el tapao. Los cantos que se hacen en este tipo de velorios se conocen como alabaos. Estos son cantos entonados *a capella*, sumamente tristes, que con frecuencia provienen de la antigua poesía popular hispánica y remiten en parte al estilo de los cantos gregorianos (Córdoba 1998; Triana 1990, 136-139).

Uno de los acontecimientos religiosos más representativos en las comunidades del Pacífico sur es el que constituyen las "balsadas". Para las más importantes fiestas religiosas —7 y 24 de diciembre— se juntan varias canoas con tablas de madera y sobre ellas se construye una tarima de hasta tres pisos. En el nivel superior se coloca un altar a la Virgen, en el intermedio se ubican los encargados de la pólvora

---

misericordioso, el respeto por la persona, la hospitalidad, la aceptación del otro, la paciencia, la esperanza frente a la adversidad. Ciertamente existe también mucha superficialidad, confusión de ideas, no aceptación de una disciplina, etc. Esto último es muy claro. Estoy seguro que el cristianismo les hubiera robado el corazón si, al mismo tiempo que unas verdades esperanzadoras y un culto solemne y misterioso, no hubiera entrañado también unos preceptos morales cuya práctica resulta bastante menos agradable. Es lo que decían unos indios de Guatemala al misionero en pleno siglo XVII: 'Buena es tu religión y más bella que la nuestra, pero es ardua de cumplir. Déjanos vivir como hasta ahora y adoraremos a tu Dios'. Estoy seguro de que lo firmaría y afirmaría cualquiera de los morenos de nuestra costa" (Arbilla 1979, 52).

57 Versiones de "El florón" y "La muluta" aparecen en el suplemento del tercer volumen del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia* (ALEC), así como una descripción del juego El Florón. También se encuentra una versión —en conjunto de marimba— de "El florón" en el disco *Esto sí es verdás*, del Grupo Gualajo. Según Rogelio Velásquez no se conoce un significado para el término muluta o buluca (2000, 169).

(que le avisa a los habitantes del pueblo la llegada de la balsada desde la vereda) y en el primer nivel se ubica un conjunto de arrullo conformado por cantadoras, cununeros, bomberos y, en algunas ocasiones, los marimberos, junto con las personas que hicieron la balsada. Varias balsadas se construyen en diferentes veredas y todas deben arribar a la cabecera municipal más o menos al mismo tiempo. Entre los constructores de balsadas se genera una competencia por mejor decoración del altar y el mayor derroche de pólvora. Los músicos que van tocando también compiten para ver quién es el mejor intérprete de arrullos. Al llegar al pueblo, bajan a la Virgen (o al Niño Dios, que también puede tener su altar) y la llevan hasta el altar de la iglesia mientras el arrullo no deja de sonar. Se realiza una ceremonia religiosa dentro de la iglesia con la participación de los mismos músicos y al finalizar salen todos a la plaza a continuar el arrullo hasta altas horas de la noche o hasta la madrugada del día siguiente (Arango 2002). En los últimos años se disponen potentes equipos de sonido alrededor de la plaza en poblaciones como Guapi. Es difícil que la música tradicional pueda competir en esos espacios con la "rumba" al ritmo de géneros transnacionales como la salsa, el vallenato y el reggaetón[58].

Toda esta conjunción de mitos, leyendas, cuentos, adoración a los santos, cantos, bailes, rezos, etc., mezclados en la cotidianidad del hombre y la mujer afropacíficos, nos muestra una visión holística del mundo, una cosmovisión totalizante en la que no se separan el cuerpo y el alma, lo sagrado y lo profano, lo real y lo espiritual, lo práctico y lo fantástico, el mundo de los vivos y el de los muertos, lo racional y lo irracional, la razón y los sentimientos (Arango 2002; Motta 1997; Velásquez 2000; Arocha 2004). En esta forma de entender el mundo las enfermedades son causadas por "secretos y mañas de mujeres rencorosas" (Velásquez 2000, 131) o por "ojeadas" o "enyerbadas"[59] hechas por enemigos; el diablo se ahuyenta tocando marimba o bombo, así como los espíritus de los ancestros influyen directamente en la vida cotidiana, castigan y son consejeros en la toma de decisiones.

Esta cosmovisión holística y totalizante del mundo también la comparten los grupos indígenas, cuyo aporte ha sido significativo en la conformación de la cultura y la sociedad afropacíficas. La relación que han mantenido ambos grupos desde los comienzos de la esclavitud ha hecho que lleguen a compartir numerosos rasgos culturales. A las comunidades indígenas se les atribuyen las técnicas de pesca y extracción minera utilizadas luego por la población afro; también han influido notablemente en la cultura material, en especial en la construcción de las casas, los taburetes, las bancas y los diferentes tipos de bateas (Motta 1990; Friedemann 1966-69; West 2000). Otros intercambios culturales se evidencian en los saberes etnobotánicos compartidos, las "prácticas sociales y económicas con base en la reciprocidad y el sistema de compadrazgo" (Almario y Jiménez 2004, 55) e incluso la celebración del chigualo, o velorio de niño, en la comunidad kwaiker[60], muy similar a la de las comunidades negras del Pacífico (Cerón 1986).

---

58 Algunos elementos de la tradición de las balsadas se pueden apreciar en el video "La balsada" del grupo Voces de la Marea (*vimeo.com*).

59 El término "ojeada" se refiere a un maleficio que se dice pueden producir unas personas a otras solo con mirarlas. "Enyerbar" es otro tipo de maleficio, que consiste en darle a alguien un bebedizo a base de yerbas para conquistar su amor.

60 Esta comunidad se encuentra ubicada al sur de la región de Barbacoas y en el norte de Ecuador. Son de particular interés para este trabajo puesto que también ellos tienen a la marimba como instrumento tradicional (Cerón 1986).

Gran parte de la bibliografía reciente sobre el Pacífico colombiano trata el problema de los procesos de modernización de la región, que comenzaron en la década del setenta y que han tomado fuerza desde los noventa (Restrepo 1999a; Motta 1990; Urrea, Quintín y Ramírez 2000; Arocha 1999, entre otros). Como parte de estos procesos podemos mencionar la globalización, la industrialización, la urbanización, el incremento de la infraestructura en servicios públicos en las ciudades, el aumento del nivel de escolaridad, el surgimiento de los monocultivos, la fuerte presencia del conflicto armado, etc. Todos estos factores han llevado a un acelerado cambio en la configuración de las sociedades o comunidades en el Pacífico, cada vez más urbanizadas y globalizadas. Dice Eduardo Restrepo:

> En los contextos urbanos, las poblaciones negras aparecen menos asibles como comunidades, se hace más clara la fragmentación de la noción de cultura como unidad discreta, monolítica, compartida y estática. La presencia del capital y de la modernidad son difícilmente ocultables, incluso en aspectos tan profundos como la construcción del cuerpo o el manejo de la sexualidad. La "tradición" es menos evidente, se mezclan prácticas y discursos de múltiples orígenes. Las gentes consumen y reinterpretan significantes producidos en los más diversos lugares del planeta. Los jóvenes negros citadinos, incluso aquellos que militan en el movimiento organizativo étnico, se extrañan ante las prácticas y representaciones que eran cotidianas para sus abuelos o padres provenientes de *los campos*. (Restrepo 1999a, 228)

Es importante estudiar cómo todo este cambio social ha afectado la interpretación de la música de arrullos y currulaos, así como su apropiación, percepción y comprensión por parte de los miembros de esa sociedad; y al mismo tiempo, estudiar cómo la interpretación de la música de arrullos y currulaos ha sido un agente activo en estos procesos. Estudios de este tipo aún no se han desarrollado[61]. Aunque en este trabajo se harán algunos comentarios al respecto, solo un estudio comparativo de las formas de interpretación de la música de arrullos y currulaos en diferentes épocas y de sus cambios a través del tiempo, los diferentes usos, contextos, significaciones y reinterpretaciones que van asumiendo en las poblaciones rurales y urbanas, podría contribuir a la comprensión social y musical del fenómeno. Esperamos que el presente trabajo ofrezca unas bases para esta tarea.

Música, literatura y poesía en la región

Dentro de las formas de literatura oral recurrentes en el Pacífico ya mencionamos la existencia de mitos, leyendas, cuentos y fábulas. También se registra una tradición decimera (Whitten 1992; Prado 1996; Velásquez 2000; Merizalde 1921)[62]

---

61 En los últimos años trabajos como los de Agier (1999a y 1999b), Wade (1999), Aristizábal (1998), Hernández (2010) y Birembaum (2006, 2010) han abordado un poco las nuevas significaciones de la música de arrullos y currulaos en contextos urbanos de Cali, Bogotá y Tumaco. Sin embargo, aún falta mucho por analizar en ese sentido y sobre todo faltan trabajos que involucren el estudio de la música misma, mostrando las posibles rutas que está tomando la interpretación de la música de arrullos y currulaos en las últimas décadas, principalmente a raíz de los cambios generados con el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

62 La décima es una forma de construir coplas de diez versos octosilábicos con una estructuración de rima particular (en la forma más difundida en Colombia riman 1° con 4° y 5°; 2° con 3°; 6° con 7° y 10°, y 8° con 9°). Es una herencia española que se encuentra diseminada en muchas partes de Latinoamérica.

y de poesía popular[63]. Sin duda, una de las manifestaciones que más extraña, por su particularidad, es la conservación en el Pacífico colombiano de romances de los siglos XIV y XV (Prado 1996, 205). Así, personajes populares de la España del Renacimiento siguen vigentes en las mentes de los descendientes de esclavos, a cientos de kilómetros del Viejo Continente. Entre ellos aparecen Juan de Oliva, Carlo Magno, Galofe o el almirante Balán, y las hermosas Blanca Flor y Filomena (Córdoba 1998; Friedmann 1992; Beutler 1977; y Prado 1996)[64].

Pero una de las manifestaciones culturales más relevantes en el Pacífico sur colombiano es la música. La música hace parte de las fiestas, las adoraciones a los santos, los velorios de niño y de adulto, de contextos sagrados y profanos. Listaremos a continuación las más relevantes manifestaciones musicales tradicionales en el Pacífico, los contextos en los que se interpretan y la organología que los acompaña:

- Canto de boga: es un canto que tiene lugar mientras se va remando en el potrillo o canoa y por eso se interpreta *a capella*.
- Alabao: canto fúnebre. Se canta principalmente en los velorios de adulto, únicamente *a capella*.
- Bunde: canción de carácter infantil. Se utiliza en velorios de niño o velorios de "angelito", también conocidos como chigualo o gualí. También se canta en los arrullos a los santos. Se suele interpretar *a capella* o con acompañamiento de percusión (cuando se canta en los arrullos a los santos, el uso de la marimba es opcional).
- Juga: se canta en las fiestas, en los arrullos a los santos y en los velorios de "angelito". Se interpreta con acompañamiento de percusión (el uso de la marimba es opcional).

63 Particularmente, el Padre Bernardo Merizalde, tras vivir unos años en la costa Pacífica a principios del siglo XX, quedó maravillado con la poesía popular, a la que se refirió de la siguiente manera: "En la costa del Pacífico la poesía se manifiesta vigorosa con aquella enjundia y sabor que le da el alma popular. Esos negros, que moran como disgregados en un rincón de la tierra del resto de los hombres, que apacientan sus entendimientos con las obras de modernos versos ¡quién lo creyera! son verdaderos poetas. No lo serán para aquellos que hacen consistir poesía en hermosas frases, vacías de sentido, para quienes sacrifican el fondo a la forma, para los que no saben componer una estrofa sin traer a colación a los dioses de Grecia, a los héroes de Roma y a las sultanas de los harenes turcos, lo que a la mayoría de los hombres les importa un comino. La poesía que canta a la propia tierruca, a la casita situada a las orillas de los caudalosos ríos o en las playas que besan las olas del mar, a las barquillas que se deslizan sobre las aguas en las tardes crepusculares o en las noches de luna, a los bosques de árboles seculares, a la novia a quien se le entrega el corazón, a las serenas diversiones caseras, a los niños a quienes arrebató la muerte, al divino infante Jesús y a su madre María Santísima; la poesía que traduce los sentimientos del alma popular, es la propia de los negritos costeños. No vayamos a buscar en aquella pleve [sic], divorciada por naturaleza de lo erudito, cantares de corte moderno, versos pulidos de alabastro, peregrinas palabrejas sacadas de las entrañas del diccionario, cuando no formadas en las canteras de las hablas extranjeras, porque nada de esto encontraremos, pero en cambio nos llegarán hasta el alma deliciosas ternezas nacidas espontáneamente del fondo de los corazones, como las florecillas que brotan de los bosques.
¿Cuándo nos convenceremos de que el pueblo es un riquísimo venero de verdadera poesía? La poesía popular es uno de los factores más poderosos para conocer la idiosincrasia y las costumbres de los habitantes de una región" (Merizalde 1921, 158-159).

64 Como referencia importante está el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia*, producido por el Instituto Caro y Cuervo. En las grabaciones de campo que se realizaron para este material, que todavía se pueden consultar en el Instituto, se encuentran numerosos ejemplos de estos romances y también de villancicos, décimas, alabaos, arrullos, bundes, cantos de boga y currulaos.

- Currulao: se canta exclusivamente en ocasiones festivas. Además de las voces, se interpreta con el conjunto de marimba completo. En este caso, el uso de la marimba es indispensable y esta ocupa un lugar primordial[65].

Aunque el uso de la marimba solo es necesario para la interpretación de los currulaos, este instrumento ha sido uno de los principales elementos identitarios de la cultura del Pacífico sur colombiano (y norte ecuatoriano). A su alrededor han surgido cuentos y leyendas, discursos de reivindicación cultural y cruzadas eclesiásticas para acabar con esa "música del demonio". A manera de ejemplo, presentamos a continuación tres historias relacionadas con la marimba que hacen parte de la tradición oral de la región: el cuento del Sapo y la Araña, la leyenda del marimbero que derrotó al diablo y la historia del Padre Mera en su cruzada contra la marimba.

El sapo y la araña

Este cuento es una de las historias que de manera reiterada cuenta Gualajo, así como sus hermanos Genaro y Francisco "Pacho" Torres. En algunas ocasiones se lo hemos escuchado narrar como preámbulo de la famosa juga grande "Comadre araña", grabada como parte del material que acompaña a este libro. Una versión de este cuento, referido como cuento nuquiseño (de Nuquí, Chocó), aparece en el libro *Fragmentos de historia, etnografía y narraciones del Pacífico colombiano negro* de Rogerio Velásquez (2000, 200). También se encuentra otra versión en el libro Aluna (Triana 1990, 125-126).

Transcribimos ahora una de las versiones que cuenta Gualajo:

> Ah, papá, esa es la historia más grande que tiene. Usté sabe que el sapo, esta es una historia larga. Usté sabe que en 1901, yo digo que en 1901 porque eso es mucho más allá, el sapo era cantante. Tocaba la marimba. Que los animales que usté ve ahora, fueron gente de antes. Que el más aproximado es el mono, el mico. El sapo era gente, pero era gente [...] de la raza más pobre. Esa es una historia pero ni la hijueputa. [...] Entonces sucede que el sapo siempre era un tipo perezoso. Perezoso, no le gustaba trabajar. Entonces se formó la fiesta arriba, del cielo. Y entonces invitaron [al sapo] (como decir a Gualajo) y el más importante, porque el que más cantaba en el grupo era el sapo. Invitaron al sapo a cantar. Así como buscábamos nosotros las cantadoras, así mismo, la misma historia. Entonces sucede que el sapo dijo, yo sí toco y soy marimbero. Entonces la araña era la que le respondía. Invitaron a todos los animales arriba al cielo. San Pedro era el portero. Iba subiendo todo el mundo, iban subiendo [...]. Y estaba el sapo ahí bien vestido en la puerta para subir pa'l cielo pero no podía subir las gradas para subir al cielo. Entonces le dice el sapo [a la araña] oiga, dígame una cosa, ¿a usté también la invitaron para ir pa'l cielo? Y ella [la araña] es la cantadora, entonces le dice, sí, claro. Dice la araña, sí compadre, porque a mí me dijeron que iba a cantar con usté esta noche. Y dice [el sapo] comadre, pero es que yo no, me faltan las rodillas para subir porque yo no puedo, eso es muy alto. Entonces le dice la araña, compadre sapo, pero dígame una cosa —ellos eran compadres—, compadre, si usté no va, yo tampoco puedo ir. Le dice: usted cómo hace para subir. [Le contesta el sapo:] No, comadre, yo estoy pagando una persona que

65 Todas estas manifestaciones musicales serán tratadas en detalle en la sección "Análisis de los géneros".

me cargue para subir para allá. Entonces la araña tenía su cabuya, usté sabe, que eso es verdad, eso no es mentira. Ella era como una persona, las personas que manejan las piolas. Entonces [dice el sapo]: comadre, vea lo que pasa es que yo no puedo subir. [...] y le dijo la araña: usté es mi compadre, yo lo subo. Pero no le vaya a decir a nadie. No, no comadre [contesta el sapo], yo no le digo a nadie. Entonces llegó la araña, y como él era músico, cantante, lo mismo que [Pacho], y la araña la respondedora, y ella era la que tenía [la cabuya] para subir, entonces llegó y ¡pá!, lo subió.

Yo le estoy contando, eso es una historia pero muy linda, bonita. Entonces se fue [la araña], lo subió, le dijo: no le vaya a decir a nadie, le dijo la araña; y después que lo subió allá arriba —por eso es que no hay que creer en muchos— después que lo subió allá al sapo, y estuvieron cantando y todo lo demás, y llegó el sapo y dijo —estaba borracho, eso mismo le pasa a Pacho—, llegó el sapo y le dijo borracho, tocando marimba, porque el sapo era marimbero: ¿no le ven los bracitos? Cuando nosotros no habíamos nacido, en la época de otras generaciones, que era el mico gente [...]

Entonces cuando subió allá arriba, comenzó el sapo a cantar. Que ya con sus aguardientes se le olvidó que la araña lo había subido. [...] Y [cantaba] "mi comadre araña cagó cabuya" [...] y la araña le había dicho, no vaya a decir que yo gasté mi cabuya pa' subirlo, pero como él tomó, y comenzó: "mi comadre araña cagó cabuya", y entonces, como ella estaba respondiendo, [contestaba] "¡Ay!, compadre sapo, dele a otra juga". [Y continuaba el sapo] "mi comadre araña cagó cabuya" [y contestaba la araña] "¡Ay!, compadre sapo deje la bulla". Le estaba diciendo para que no la divulgara. Ahora usted verá. Después cuando ya se terminó la fiesta, todos se bajaron y vino la araña y se quedó enojada, y se bajó, y lo dejó a mi tío sapo allá. Cuando San Pedro comenzó a barrer el cielo allá [después de] la fiesta, estaba el sapo allí detrás de la puerta, y le dijo: "sapo ¿vos qué hacés aquí?", [...] entonces le dice, "no, es que me quedé aquí, porque ..." [y le dice San Pedro] " Y vos cómo vas a hacer ahora para bajar, ya las gradas ya se quitaron y todo lo demás", dice San Pedro, "sapo, vos sabés que la orden de dios es orden". Y ahí comenzó el sapo, hermano, como ofendió a la... por eso es que uno no debe ofender a los demás, al que tiene el poder, más bien [...] ser inteligente, sacarle al que sabe. Entonces, ¡sapo! —le dice San Pedro—, desocupame, porque yo ya voy a cerrar las puertas. Entonces, como no tenía cómo bajar de allá, por conversón, —porque eso le pasa a la gente que tiene la jeta muy grande— entonces qué pasa, que el sapo llega asustado [...] y [piensa] aquí no me queda de otra, sino tirarme. Entonces llegó y se asomó, y había una piedra gigante, y llegó y le dijo a la piedra: "hey, piedra, quítate porque te parto, yo voy para allá". Y le dijo la piedra: "hey, sapo, ahora no me quito, pa' que me partás". Piedra es piedra. Entonces dice San Pedro: "hey, sapo, cómo es la cosa pues, tirate, porque"... Se tiró sobre la piedra, la piedra lo esperó. Piedra es piedra, uno no puede con piedra. Llegó el sapo, se tiró sobre la piedra, y ¡pá! Ahí fue que quedó aplastado. (Torres, entrevista personal, 10 de junio de 2007)

Francisco Saya (el marimbero que derrotó al diablo)

Leyendas como esta son relatos recurrentes en el imaginario de diversos tipos de músicas tradicionales en el país, en los que un personaje heroico logra vencer al diablo a través de la música. *Francisco el hombre* encarna a este personaje en la

tradición de la música "vallenata", mientras que en la música llanera se encuentra el relato de Florentino y el Diablo. En este caso, la inmensa hazaña se le atribuye a Francisco Saya, un marimbero que nació y murió en Chagüí (1913-1983). Aunque esta historia tiene muchas versiones, transcribiremos aquí una de las más populares:

> Una noche a las tres de la mañana, Francisco se había levantado y tocaba su marimba, sacándole tonadas, cuando de repente se le aparece un hombre cholo [indígena], alto, vestido de caqui y tomando los tacos empieza a tocar la marimba. Se formó una riña, cabo arriba, cabo abajo, agua corta, agua larga, patacoré, juga, entre otros lo que tocaba, y Francisco ya asustado pensó: "Este es el diablo", y tocó el Himno Nacional, y como en el Himno Nacional se nombra el nombre de Cristo, pudo parar al diablo. Allí fue cuando Francisco Saya llegó a ser el marimbero mayor del Pacífico colombiano (Francisco Tenorio en Agier 1999, 226).

Según Agier, son muchas las variantes que tiene este relato y, aunque mantienen un hilo común, difieren enormemente en los detalles. El diablo puede aparecer como un hombre blanco o negro, vestido de caqui o de blanco, y se presenta a medianoche o en el crepúsculo (Agier 1999, 233-234). En otros relatos el diablo puede asumir papeles diferentes: a veces es temido y a veces admirado, e incluso en algunas ocasiones figura como aquél que enseña los secretos en la interpretación de la marimba.

La historia del padre Mera

El padre Manuel María Mera —nacido en Florida, Valle, en 1872 y muerto en Palmira, Valle, en 1926— es recordado en la tradición oral del Pacífico por haber adelantado una gran cruzada para exterminar las marimbas en la región. Según él, la marimba hacía parte de los "bailes salvajes de los negros costeños", que incitaban al movimiento corporal, al pecado y, en general, a lo diabólico (Merizalde 1921; Agier 1999, Friedemann y Arocha 1986). Hacia 1908, el padre Mera llegó a la región de Guapi y Barbacoas, y de 1910 a 1912 se estableció en el Patía Viejo. En todos esos años, el padre Mera emprendió su cruzada por los ríos de la región buscando cuanta marimba encontrara para arrojarla al río, y amenazando a los moradores con sus armas de fe para obligarlos a botar sus marimbas y para que le confesaran quiénes las tenían.

Nina Friedemann cuenta la manera en que operaba el padre Mera:

> —¿En tu casa hay marimba?— interrogaba el padre Mera, durante sus viajes por los ríos Guapi, Patía y Telembí, a quien se acercaba a confesarse. Un frío de muerte recorría al destinatario de semejante pregunta. De acuerdo al padre de marras, el instrumento era ni más ni menos que la personificación del demonio. [...] —Es que no te confieso si tienes una marimba o si no dices quién la tiene. Y si no te confiesas, ¡tú eres el que pierdes! (Friedemann y Arocha 1986, 418-419)

No se sabe qué tanta repercusión tuvieron en la interpretación de la música, la danza y la simbología de la marimba cruzadas como la del padre Mera o, más ampliamente,

la acción coercitiva de las misiones religiosas y de la dominación esclavista española[66]. Sin embargo, la interpretación de la marimba se ha mantenido hasta hoy a pesar de los esfuerzos del padre Mera[67].

66 En un manuscrito que data de 1734, el misionero franciscano Fray Fernando de Jesús Larrea relata una cruzada que emprendió en Barbacoas, parecida a la del padre Mera:
"Cosas admirables se consiguieron con la santa misión. Usaban en las minas unos instrumentos que llaman marimbas, cuyo sonido se percibe en mucha distancia; al son de las marimbas hacían sus bailes escandalosos. Mandé que me trajesen cuantas marimbas se hallasen, porque deseaba hacer unas luminarias nunca vistas: trajéronme más de treinta [...] y para celebrar mis luminarias hice quemar en la plaza las marimbas; formóse un gran fuego y en él hice quemar todos los dados y barajas" (Zawadzky en Brenner 2007, 169-170).

67 En Agier (1999b) se encuentra un análisis de las leyendas de Francisco Saya y del padre Mera utilizadas en los últimos años como elementos importantes en la *construcción de identidad* en el Festival del Currulao en Tumaco. Agier muestra cómo estas leyendas, así como la mayoría de las leyendas en el Pacífico, no presentan una versión unificada. Por el contrario, se encuentran fragmentos dispersos, divergentes e incluso contradictorios, en los que toman relevancia las diferentes versiones individuales, lo cual dificulta la creación de una sola identidad afropacífica. Las versiones que mencionamos aquí de las leyendas de Francisco Saya y del padre Mera son algunas de las más mencionadas, pero no son las únicas versiones que se pueden escuchar en la región.
Para los interesados en profundizar en los temas antropológicos, sociológicos e históricos sobre el Pacífico recomendamos la amplia compilación bibliográfica acerca de la población negra en Colombia —con una sección dedicada al Pacífico colombiano— realizada por Eduardo Restrepo (1999b). En esta compilación queda claro cómo, por lo menos hasta esa fecha, no había trabajos importantes sobre las manifestaciones artísticas en el Pacífico, con excepción de sobre la oralidad. Sobre la música solo aparecen artículos y no libros completos. La mayoría de escritos sobre el Pacífico se centran en el Chocó, y gran parte aborda la historia, en especial el periodo esclavista. Existe una versión más reciente publicada por Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2008).



Capítulo 2
ORIGEN Y CONTEXTOS DEL ARRULLO Y EL CURRULAO

Hipótesis sobre el origen

No mucho se ha escrito sobre el origen de la música de arrullos y currulaos. Sin embargo, en los pocos textos que tratan el tema se encuentra información suficiente para comprender el fenómeno a grandes rasgos. Se destacan los aportes de Harry Davidson (1969), del historiador Germán Patiño (2003-2004) y del músico Alejandro Martínez (2005), quien en una valiosa tesis de grado reúne abundantes referencias al tema tomadas de distintas fuentes. En estos textos es claro que el origen de la música de arrullos y currulaos se remonta a finales de la Colonia (finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) y se encuentra en las haciendas esclavistas del Gran Cauca. En un principio correspondía al mismo bambuco, género que se difundió entre los siglos XIX y XX por una gran parte del territorio nacional y que incluso llegó a ser considerado el género que "albergaba la identidad colombiana", con todos los problemas y contradicciones que esta idea conlleva.

Históricamente, el origen del bambuco ha sido estudiado por el investigador Carlos Miñana (1997b), para quien el género surge en la zona suroccidental del país: la zona esclavista dominada por Popayán. Allí mismo surgió la música del Pacífico sur, en una relación activa entre los negros esclavos, los indígenas y los blancos criollos. Es decir, la historia del bambuco es la misma historia de la música de arrullos y currulaos sencillamente porque en ese momento eran "la misma música". Con el tiempo el bambuco se difundió por diferentes regiones de Colombia y asumió un carácter propio en cada una de ellas. Ya Manuel Bernal en su texto "De el bambuco a los bambucos" (2003) señaló la existencia de diversos tipos de bambuco, pero le faltó mencionar que los ritmos en 6/8 del Pacífico sur (juga, currulao, torbellino y juga grande), que corresponden a la mayor parte del repertorio en la región, son también uno de esos tipos de bambuco con carácter local. Incluso, muchos músicos del Pacífico hoy se refieren a los currulaos como bambuco viejo y, según dicen, así le decían hasta hace unas pocas décadas (Martínez 2005, 53-55). Al respecto, Alejandro Ulloa explica:

> En la Provincia del Gran Cauca y más concretamente en las haciendas coloniales donde se concentró la esclavitud, nacieron el currulao y el bambuco andino caucano como una misma expresión musical original que progresivamente fue transformándose hasta construir estos dos géneros independientes. Una muestra de ello la tenemos en la denominación verbal que los negros viejos del Pacífico dan al currulao cuando le llaman "el bambuco viejo". (Ulloa citado en Martínez 2005, 55)

Esta tesis, que para algunos puede sonar novedosa, fue planteada desde 1970 por Harry Davidson en su *Diccionario Folklórico de Colombia*:

> El bambuco que se bailaba en Tumaco no es oriundo de la región: vino del Cauca, de donde también salió hacia el Norte el bambuco que después se conoció en el resto del país". (Davidson citado en Martínez 2005, 57)

Por otro lado, la tesis anterior tiene una argumentación musical clara: la gran mayoría de la música de arrullos y currulaos —nos referimos a los géneros en compás de 6/8— tienen una relación con el bambuco (o los bambucos, de acuerdo con Bernal). Si bien las características musicales de la música de arrullos y currulaos serán tratadas en detalle en el siguiente capítulo, vale la pena mencionar algo básico: los géneros en compás de 6/8 llevan una célula rítmica base similar a la del bambuco andino. Esta célula rítmica (conocida popularmente como "papa-con-yuca"), o variantes de ella, enfatiza la quinta corchea del compás. En la música del Pacífico, el bombo golpeador ejecuta esa base rítmica, que es la que en gran medida le da el sabor, la estabilidad y el sentido (Ochoa 2006)[1].

El bambuco nació en la región del suroccidente de Colombia —que hacía parte del Gran Cauca— a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y con el paso del tiempo se extendió por los ríos Cauca y Magdalena hacia el norte de Colombia, y por el río Patía y el océano Pacífico hacia la zona sur del litoral, donde formó los géneros juga, currulao, torbellino y juga grande.

Arrullo

El arrullo es el contexto religioso en el que las personas se reúnen para adorar a un santo por medio de música y canto. Gualajo lo explica de la siguiente manera:

> Lo que pasa es lo siguiente: que allí hacían la fiesta por motivo de algo. San Antonio tiene un día, ¿sí o no? [...]. San José tiene otro día, ¿sí o no? La Virgen del Carmen tiene otro día, ¿sí o no?... eh... cuál otro santo tiene... San Pedro tiene otro día. En eso no se puede venir porque eso viene desde la fundación del mundo. Y si una persona me dice que no es así, olvídese. [Eso es así] desde que yo nací. Entonces qué pasa: tú eres devoto de San Antonio, tú le vas a hacer la celebración. Hay otros, ¿cómo se llaman los otros? Se me olvida. Hay otros devotos. Y entonces se reúnen cien, ciento cincuenta, o sesenta: vamos a celebrarle a San Antonio mañana lunes, como un ejemplo, vamos a celebrarle esa fiesta. Esa gente, sesenta o cien personas, ¿sabe qué van a hacer pa' celebrar? Lo primero que hacen es conseguir un cerdo. Bebida... mejor dicho: biche[2] al piso. Todo al pelo, [...] y esa es la fe que todo el mundo tiene en el Pacífico. Si tú no eres devoto de San Antonio, a la fiesta vas es a beber, pero si sos fiestero de San José, ese mismo tipo te invita, y ese es el ensamble: yo como soy de San Antonio, yo te invito, y el día de San José [te invita el otro].

---

1 Germán Patiño lo dice en los siguientes términos: "El bambuco es la expresión musical característica del currulao [...]. El complejo cultural del currulao tiene en el ritmo del bambuco a su célula musical madre. No importa cuán drásticas hayan sido las variaciones y los nombres, siempre se la puede identificar" (Patiño citado en Martínez 2005, 54).

2 El biche es un licor artesanal típico del Pacífico colombiano. Este licor debe su nombre a que, para su preparación, la caña de azúcar se corta biche, es decir, antes de madurar.

Como vemos, el arrullo es una celebración religiosa, que a la vez sirve para integrar a las personas en una fiesta. En el apartado anterior hemos mostrado cómo en el Pacífico sur no existe una diferenciación o separación clara entre lo sagrado y lo profano. El contexto de arrullo implica la adoración a un santo a la vez que se come, se canta, se baila e incluso se puede beber en abundancia.

Entre los santos más venerados en la región están San José, San Pedro, San Antonio, y también la Virgen María y el Niño Dios. Aunque en las últimas décadas cada vez es menos frecuente la celebración del arrullo, se siguen manteniendo unas fechas importantes, principalmente en el periodo navideño: el 8 de diciembre (día de la Virgen), 16 al 24 de diciembre (novena de aguinaldos), 28 de diciembre (día de los Santos Inocentes) y 6 de enero (día de Reyes).

En el contexto del arrullo solo se pueden cantar canciones con textos de contenido religioso. Básicamente solo se interpretan jugas y bundes llamados "de adoración", porque tienen letras acordes a la ocasión. En este material se incluyen el bunde y la juga de adoración "Divino Antonio" y "Los pastores y los reyes" (carpeta de audio 1, pistas 1 y 2, respectivamente)[3]. En los arrullos, las mujeres son quienes lideran la celebración. Ellas preparan a los santos, encienden las velas y organizan el altar. Son también las encargadas de dirigir la interpretación a través de sus voces. En el arrullo las voces femeninas son las más importantes. Normalmente, una solista comienza a cantar una canción sin previo aviso a los demás participantes, y los músicos y demás cantadoras la siguen. Así, la solista es quien decide la canción, el tono, la velocidad y el final, todo a través de su interpretación. Los percusionistas y las coristas se limitan a acompañarla y responderle. En cuanto al uso de la marimba, vale aclarar que en los contextos locales no es tradicional que haga parte del arrullo: ni en jugas ni en bundes. Sin embargo, si algún marimbero se encuentra en el momento de un arrullo, puede participar interpretando con su marimba algún tipo de acompañamiento. Pero aquí es importante tener claro que no es usual ni es relevante que se sume la marimba a la música en un arrullo.

El chigualo es muy cercano al arrullo. Como se explicó en la sección anterior, se realiza cuando un niño muere antes de los 4 o 5 años de edad. Y si bien es una situación muy triste, también viene acompañada de algún sentimiento de alegría porque la pureza del alma del niño se ha conservado. Por este motivo, al niño se le canta, y se hacen juegos y rondas infantiles a su alrededor. Musicalmente, el género que más se canta en un chigualo es el bunde, que tiene un carácter infantil y se puede cantar *a capella*, y se utiliza para entretener a los niños. En algunos casos, los bombos y cununos pueden sumarse a la interpretación, mientras que la marimba no suele hacer parte de esta celebración. Se habla de "bunde chigualo" cuando los bundes tienen textos acordes a la ocasión. Gualajo se refiere a los chigualos en los siguientes términos:

JS: Y ustedes, maestro, ¿también tocaban en chigualos?

G: Ahhh claro, es que sabemos cómo es que se celebra un chigualo.

---

3 Las jugas de adoración también se conocen como "jugas de arrullo".

JS: ¿Cómo?

G: No, necesitamos aquí un chulo (un niño muerto), un chulito pa' chigualiarlo. Lo malo que tiene, muchachos, es que nosotros hablamos, yo les hablo de la especialidad de las cosas, pero, [...] ustedes se [encuentran] en un sitio con un elemento que [falta] para que ustedes [escuchen] un chigualo. Eso es una belleza. Al grande le juegan dominó; al pequeño se le toca.

JS: ¿Qué le tocan?

G: Los bundes. Ahí está, es que el bunde chigualo lo dice clarito, y eso nadie le va a decir a usté que no es así.

Currulao o baile de currulao

El currulao como evento social, también llamado baile de currulao, es una fiesta en todo el sentido de la palabra. Es una reunión sin carácter religioso, solo con el ánimo de gozar; se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come en abundancia. Sin embargo, es común que el baile de currulao le siga a un arrullo. Esto es, que una vez terminada la adoración al santo respectivo, ya que está reunida una buena cantidad de gente, con cantadoras, percusionistas, bebida y comida, se sigue la fiesta[4]. Elizabeth Sinisterra explica esta relación entre el arrullo y el currulao con las siguientes palabras:

> En las novenas primeramente se hace el arrullo y después en las fiestas donde se hacen las jugas, el currulao, el bunde y ya cada uno baila con su grupo, es decir, con mis amigos, y así mismo comparte las bebidas. (Ministerio de Cultura y Universidad del Valle 2007)

Gualajo lo cuenta así:

JS: ¿Y la fiesta empezaba de día o de noche?

G: En ese tiempo eran siete días y siete noches. Ahora ya no, ahora ya queda en una. Pero sí la hacen.

T: ¿Siete días y siete noches de rumba?

G: De rumba. Es que mire: cuando los viejos antes, a todos los que se trataba, fiestero, daban su cuota, comprando cerdo, arroz, plátano, yuca y todo lo demás para siete días. Y sabe que el más bravo de todas las fiestas, adivine cuál es: San Pedro. Era el de los curanderos, San Pedro. Mi abuelita también era de él. Era fiestera de San Pedro y no se le murió un picao, un picao de culebra (se refiere a que no se le murió ningún hijo por picadura de culebra).

Escuchando a Gualajo y a Elizabeth vemos cómo se mezclan los contextos del arrullo y del currulao, adorando al santo y haciendo fiesta casi al mismo tiempo.

Como el contexto del currulao no es religioso, los textos de las canciones que se interpretan pueden tener temáticas muy diversas. Hay jugas y bundes que no son de adoración, y otros géneros no asociados al arrullo, como la rumba, el torbellino,

---

4 Algo semejante suele ocurrir en Colombia cuando se celebra la Novena al Niño Dios en casas de familia: una vez se termina de rezar la novena, los asistentes continúan en fiesta, probablemente hasta altas horas de la noche. En este sentido, la Novena correspondería al arrullo, y la fiesta al currulao o baile de currulao.

la juga grande y el currulao o bambuco viejo (este último es el que le da el nombre al contexto).

En el currulao, el hombre puede asumir el liderazgo interpretando algunas canciones, y es en el currulao o bambuco viejo donde más se hace notar. En este género, la marimba es absolutamente indispensable, y es casi una regla que sea interpretada por un hombre[5]. Además, es usual que el mismo marimbero lleve la voz principal y lidere al grupo con su interpretación. En los demás géneros no es indispensable el uso de la marimba, lo cual implica que aunque la marimba esté ausente el baile se puede llevar a cabo sin mayor dificultad, excepto porque no se podrán interpretar currulaos. En cambio se pueden cantar jugas, bundes, jugas grandes, torbellinos y rumbas, y probablemente sean las mujeres quienes sigan liderando la interpretación.

La marimba

Alrededor del origen de la marimba de chonta se ha generado toda una utilización simbólica que es importante cuestionar. Como bien dice Alejandro Martínez: "La mayoría de las personas que han escrito sobre este instrumento se han inclinado por un origen africano. Este origen es afirmado y defendido por músicos y gente de toda la costa Pacífica" (2005, 79). Sin embargo, hasta ahora ninguna de las fuentes que defienden este origen cuenta con una argumentación fuerte. La justificación que presentan es que la marimba también se encuentra en algunas poblaciones de África occidental con el nombre de balafón —aunque en lugar de resonadores de guadua suele tener calabazos—, y también se apoyan en que es ejecutada por la población negra del Pacífico sur. La idea parte de un enfoque difusionista, una relación de causa-consecuencia en la que la marimba viajó de África a Colombia traída necesariamente por los negros esclavos. Y la argumentación no suele ir más allá. Pero la inclinación por esta hipótesis se debe sobre todo a la necesidad de las comunidades afro del Pacífico sur por definirse ante sí mismas, ante el país y ante el mundo como una cultura particular. Para ello, la marimba sirve como símbolo de su pasado africano y constituye un fuerte elemento de identificación cultural[6]. Anclada a la imagen de la marimba como "legado cultural africano" también surge la idea de la "música de marimba" como herencia africana.

No obstante, algunos investigadores han sugerido un posible origen indígena de la marimba en el Pacífico sur, con una argumentación bastante convincente (Patiño 2003-2004; Abadía 1942-66 y 1997; Ochoa 2006). Los principales argumentos son:

– Los grupos indígenas awa-kwaiquer o cayapas (Colombia y Ecuador), chachis y tsáchilas (noroccidente de Ecuador) también tocan la marimba y la consideran suya, aunque su interpretación es diferente a la de las comunidades negras[7].

---

5 No obstante, cada vez hay más mujeres que interpretan la marimba. Una de las marimberas más destacada es María Helena Anchico Solís, quien incluso ha participado en el Festival Petronio Álvarez (alternando la marimba con Cenén Hurtado), y obtuvo el primer puesto en la modalidad "Conjunto de Marimba" en el 2007.

6 Esta problemática de identificación cultural se ha tratado en más detalle en los apartados "Antropología en el Pacífico sur colombiano" y "Presente y futuro de la música de arrullos y currulaos".

7 En el libro *Geografía Humana de Colombia: región del Pacífico, tomo IX*, se encuentra una foto de los indígenas kwaiquer interpretando marimba (Cerón 1992, 45).

- Algunos arqueólogos proponen que estas comunidades indígenas provienen de las culturas indígenas de Mesoamérica (México, Guatemala y Nicaragua), que también interpretan la marimba (Reichel-Dolmatoff 1998).
- La marimba centroamericana también tiene resonadores de guadua, como la del Pacífico sur.
- Solo el 1% de los esclavos traídos al Nuevo Mundo llegaron a la zona del Pacífico sur y por eso es difícil pensar que se haya conservado el instrumento.
- Las comunidades negras que interpretan la marimba en el Pacífico sur fueron las que surgieron a partir de las migraciones de las minas desde Barbacoas, donde se encontraban los Cayapas, quienes hoy en día la interpretan.
- La música del Pacífico sur que se interpreta con marimba es una creación local y no una recreación de la música africana.

El mismo Guillermo Abadía afirmaba: "Los antecedentes de este instrumento en el Nuevo Mundo (América precolombina) no nos permiten afirmar —como algunos musicólogos lo hacen— que su ancestro pueda ser africano" (1997, 280)[8]. Según Abadía, la marimba pudo haber surgido en varios lugares independientemente. Después de dar algunos datos sobre la presencia de la marimba en Centroamérica, África e Indonesia, dice:

> Estas similitudes apoyan la tesis que hemos expuesto sobre la **ubicuidad** organológica, pues en dondequiera que existan tablas sonantes y tubos o calabazos de resonancia y hombres ideadores de instrumentos musicales, aparecen los xilófonos (1997, 283, énfasis en el original).

En este libro no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de estas hipótesis, sino cuestionar la forma en que se ha venido construyendo la imagen de este instrumento. En cuanto a su aparición en la zona del Pacífico sur, el documento más antiguo que la menciona es una crónica de viaje de Fray Juan de Santa Gertrudis, escrita en 1758. Allí relata cómo en una de sus correrías por la región encontró la marimba en un poblado cercano a Barbacoas. El texto es bastante detallado, e indica que el autor vio tocar marimba a indios, negros, mestizos y mulatos. Por eso vale la pena citarlo por extenso:

> Esta pues noche se congregaron en casa de estos mulatos, para velar a la Virgen, una partida de familias comarcanas de indios, mestizos, negros y mulatos, y después de haber cenado, empezaron la función con baile. Allá tienen para sus funciones un instrumento que llaman marimba. Este se compone de cañutos de guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor, y con la misma proporción en lo largo. Estos se atraviesan de un volantín cerca de la boca, y sobre todas las bocas hay una tablita delgada que casi las cubre a todas, medio dedo levantada de su boca. Con unas masas de caucho, a modo de las masas de un tambor, se pica sobre de esta tablita, y cada cual a su picada da un ronquido, según su estatura, como los cañutos de un órgano. Es un ronquido suave y se oye de más de media legua lejos. Y en

---

8 Décadas antes, Abadía ya había planteado el problema: "La marimba —según el tipo de las que se usa en el Pacífico— puede suscitar algunas dudas sobre su origen. Aunque la palabra *marimba* parece ser voz africana, (...) podría tener origen indio si consideramos que los indios de Guatemala y Méjico usan desde tiempo inmemorial un instrumento músico más parecido a la marimba del Pacífico que al instrumento africano" (1942-66, 383).

> sabiéndolo tocar remudando en proporción y compás, el sonido de los cañutos compone un órgano imperfecto, pero muy suave, porque no tiene sino veinticinco cañutos.
>
> Al tono de este instrumento bailaron hasta pasada la media noche. Hacían a ratos sus pausas, y sacaban guarapo y bebían todos. Y ya cansados de bailar empezaron con juegos de manos y diversas cantiñas ridículas, que yo no pude coger el sueño en toda la noche. Ya que empezaba a madrugar el día, se pusieron a dormir, y yo también cogí el sueño, y cuando desperté, ya pasaban las ocho. (1970, 235-236)

La descripción de la marimba corresponde exactamente con la marimba que se encuentra hoy en día en la región. Así, sabemos de la existencia de este instrumento en el Pacífico sur al menos desde esa época, pero desafortunadamente no tenemos información de cómo era la música que interpretaban.

Sea cual sea el origen de la marimba, esto no determina el origen de la música de arrullos y currulaos, pues, como se ha mencionado ya en la introducción y como se explicará en capítulos siguientes, la marimba no es el instrumento principal en esta música: solo es indispensable en los currulaos o bambucos viejos. El origen de la marimba no necesariamente determina el origen de la música del Pacífico sur.

En últimas, y esto es lo más importante de todo, sin importar cómo haya surgido la marimba (o más aún los bombos, cununos y guasás), si proviene de Centroamérica o de África, si se la reinventaron los indígenas o los negros en el sur de Colombia o norte de Ecuador, si cayó de un árbol o si es un regalo de los mismos dioses, la música de arrullos y currulaos es una creación local, un producto de las comunidades negras del Pacífico sur colombiano que las identifica y representa. En un estudio sobre la música en Esmeraldas (Ecuador), y después de mostrar varias teorías sobre el origen de la marimba en América con sus respectivas debilidades argumentativas, Jonathan Ritter dice:

> Yo no sugiero que la marimba no tenga sus raíces en África. Yo simplemente deseo moverme más allá de la especulación difusionista que ha probado ser poco fructífera. Más bien, yo argumentaría que varios siglos de adaptación creativa a recursos locales y de un proceso de desarrollo continuo de reinvención cultural permanece tras la idiosincrasia de la marimba esmeraldeña. Si, en verdad, la marimba fue trasplantada "tal cual es" en algún momento en el pasado místico, localizar ese origen sigue diciéndonos poco acerca de las necesidades, respuestas y cambios culturales que trae este instrumento hasta el día de hoy, tanto en Ecuador como en África (Ritter 1998, 147-148, traducción nuestra).

Concordamos plenamente con Ritter. Más que preguntarse por el origen de los instrumentos, vale la pena pensar cómo han sido esos procesos locales de creación cultural. A fin de cuentas, las comunidades del Pacífico deben sentirse más orgullosas por haber creado un tipo de música —y toda una cultura, en general— que por haber heredado un instrumento, si es que así fue[9].

---

9 Este nuevo enfoque, que no se pregunta tanto por las herencias culturales sino por los procesos de creación actuales, ya ha sido planteado por varios investigadores. Queremos resaltar dos comentarios al respecto:
"Precisamente tan importante como la tarea de descubrir 'huellas de africana' es el examinar cómo en Colombia los negros han creado sus propias culturas distintivas utilizando elementos de fuentes africanas, españolas e indígenas" (Wade 1997, 319).
"Resulta improductiva la discusión sobre el origen español, o africano, o indígena del bambuco. Es neogranadino, o colombiano, si se prefiere. No lo hallaremos en las tiranas andaluzas, ni en los balafones de Burkina Fasso, ni en los cantos de la comunidad Paez, así muchos elementos de estas manifestaciones puedan rastrearse en él" (Patiño 2003-2004, 39).

¿Qué importancia tiene la marimba en la música de arrullos y currulaos?

En numerosos contextos se ha comenzado a llamar "Música de marimba" a la música del Pacífico sur. Por ejemplo, en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, la modalidad de música tradicional del Pacífico sur se denomina modalidad "Conjunto de Marimba". Además, en planes gubernamentales de apoyo a la música de la región se hace un fuerte énfasis en la marimba de chonta como instrumento principal, lo cual se refleja en el proyecto La Ruta de la Marimba, organizado por el Ministerio de Cultura. Como vimos en la sección anterior, la marimba de chonta solo es indispensable para interpretar el currulao o bambuco viejo; en los demás géneros (juga, juga grande, bunde, torbellino, rumba) no se suele utilizar.

Este tema fue recurrente en muchas de las entrevistas con los músicos de la región. En una de ellas, Tito Medina y Benigna y Lísida Solís comentaban:

JS: ¿Las jugas eran tradicionalmente con marimba o sin marimba?

B: Tradicionalmente, la marimba no era de mucha importancia dentro de las jugas. De un tiempo para acá yo veo que todas las jugas las tocan con marimba, pero la marimba no es tan importante dentro del canto de la juga.

JS: ¿Desde hace cuánto tiempo cree usted que han empezado a tocarla con marimba?

B: Yo pienso que de unos veinte años para acá.

T: Pero sí se acompañaba con percusión. No eran solo voces.

B Y L: Sí, la percusión sí, siempre.

T: dos bombos y dos cununos.

B: Correcto, sí. Siempre. O sea, lo que les quiero contar es que se podía hacer juga sin marimba. Y toda la vida se hicieron jugas sin marimba.

T: ¿Y los mismo pasa en el caso del bunde?

B: ¿Bunde sin marimba? Sí, también. Es más, tampoco era muy importante la marimba en los toques de bunde.

T: Tampoco, ¿no? Era más vocal.

B y L: (Asienten)

JS: ¿Y en los currulaos?

B: No, es que un currulao sin marimba no es currulao.

T: El toque lo da la marimba. La diferencia rítmica la da la marimba.

Óscar Montaño, director del grupo Los Hijos del Pacífico, nos lo explicó así:

Leonor: Interesante que lo diga. Mi colega Juan Sebastián ha encontrado en sus investigaciones que quizás la marimba no es tan importante en la música del Pacífico como nos quieren hacer creer, por ejemplo, en el Petronio. Hay muchas ocasiones en las que la marimba no está presente. ¿Usted recuerda esas ocasiones?

Óscar Montaño: Sí, sí recuerdo y mucha gente habla de eso. Es que si se iba a interpretar un bunde, la marimba no se utilizaba. Solamente la percusión, y obviamente las voces. Entonces ahora que se tratan de unificar las cosas, la marimba se vuelve esencial. Porque antes a las jugas tampoco les metían marimba. Se usaba únicamente para bambuco y currulao.

L: ¿Usted diría que las voces son más importantes que la marimba?

Ó: De cierta manera, yo diría que sí. Me atrevería a decir que sí, sin demeritar.

L: O sea, se arma la parranda solo con percusión y voces.

Ó: La marimba se vuelve esencial para el bambuco y el currulao. Pero las voces son lo más esencial. Por ejemplo a las calles se llevan los bombos, los cununos, los guasás y las voces, y esas son las que entonan (Leonor Convers, comunicación personal).

Parte de esa construcción del imaginario en el que la marimba es el instrumento insignia se debe a la resignificación que se le ha dado en los últimos años como instrumento que, al ser supuestamente originario de África, simboliza unos lazos de raza y cultura con las culturas africanas, de las cuales descienden las comunidades negras de Colombia. En este sentido, la marimba cobra importancia simbólica, sobre todo en los nuevos marcos políticos en los que las comunidades del Pacífico sur están luchando por su reconocimiento como cultura específica. Es muy probable que por eso las producciones discográficas de la música del Pacífico sur, surgidas en su mayoría después de la Constitución del 91, incluyan la marimba en todas (o casi todas) las canciones. Lo mismo ocurre en los nuevos contextos en los que se escenifica esta música: conciertos en eventos políticos o culturales, festivales, etc. En todos estos casos la marimba es prácticamente indispensable para indicar que *realmente* se está representando la cultura musical de la región. Pero esa representación no corresponde necesariamente con lo que sucede en los contextos locales y tiene algunas consecuencias negativas. Tal vez la consecuencia más tangible es que, para escenificar esta música a través de conciertos, festivales, o actividades que generen algún tipo de remuneración económica, los grupos que no tienen marimbero quedan muchas veces marginados: los grupos de cantadoras y percusionistas que no incluyen marimbero no pueden participar en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Ofrecemos como ejemplo el testimonio de Éver Peña, músico de El Charco (Nariño), quien en un encuentro de investigadores contó su experiencia tratando de enseñar a los niños a tocar la marimba a finales de la década de los noventa, cuando solo quedaba un marimbero en el pueblo:

Nosotros en la población solo habíamos identificado un marimbero, un señor de nombre Severiano Núñez y era el último marimbero de El Charco, y para completar, el señor era tartamudo y eso complicaba más obviamente el proceso de enseñanza aprendizaje. Entonces, ¿qué hacer? pocos niños le entendían. Personalmente lo que yo manejo son los bombos, cununos y guasá y practico el canto pero la marimba no, porque particularmente tuve la suerte de que mi mamá interpreta esos instrumentos y ella nos los enseñó a cuatro hermanos desde niños. Entonces, nosotros con esa dificultad tomamos la determinación de pegármele al señor para aprender y luego trasmitirla a los niños de una forma más adecuada. Entonces de esta manera tuvimos resultado, surgieron nuevos músicos y pudimos participar por primera vez en el Festival Petronio Álvarez. Para nosotros fue un acontecimiento muy

> importante ya que El Charco no participaba por no tener marimbero y música del Pacífico sur es con marimba [en el Festival], entonces obtuvimos un buen resultado. (Ministerio de Cultura y Universidad del Valle 2007)

En ese mismo encuentro, Héctor Sánchez, músico guapireño, contó una historia similar:

> En 1998 [en Guapi] las agrupaciones carecían de marimberos. Se hacía bunde y juga, pero con el currulao había problemas porque no estaba Silvino o algunos de los Torres que pudieran cantar y tocar, entonces era un gran problema, entonces en las grandes presentaciones musicales eran cantidades de grupos pero siempre el mismo marimbero[10], entonces esa fue una problemática. (Ministerio de Cultura y Universidad del Valle 2007)

Estos testimonios son solo una muestra de las implicaciones que puede tener en las prácticas culturales la exigencia de la inclusión de la marimba en el conjunto. Esta puede ser explícita, como en el caso del Petronio Álvarez; o implícita, como en los eventos culturales o en exhibiciones turísticas.

Otra consecuencia de valorar la marimba por encima de los demás instrumentos y, sobre todo, por encima de las voces, es que las nuevas generaciones se están preocupando mucho más por aprender a interpretar la marimba y la percusión que por aprender a cantar. Es común encontrar situaciones en las que se reúnen varios marimberos y percusionistas sin cantadoras, por lo que resulta difícil organizar una fiesta. Particularmente, es un fenómeno que se evidencia en el marco del Petronio Álvarez, en donde cada día, al finalizar la jornada del concurso en la Plaza de Toros (antes en el Teatro Los Cristales), los músicos se reúnen en los hoteles donde están hospedados y sacan sus instrumentos a los pasillos para tocar[11]. Mientras los músicos del norte salen con clarinetes y demás vientos, bombos, redoblantes y platillos para interpretar música instrumental durante horas, los músicos del sur sacan marimbas, bombos y cununos, pero si ninguna cantadora se anima a cantar con ellos el baile de currulao tiene pocas posibilidades de prosperar.

En este trabajo proponemos descentrar la mirada de la marimba al pensar en la música tradicional del Pacífico sur colombiano, y valorar y visibilizar más a las cantadoras (y cantadores), cuya presencia es requisito indispensable para la interpretación de esta cultura musical, al menos en su forma y contexto tradicional. Esto, obviamente, no implica subvalorar la importancia de la marimba y la percusión, sino valorarlas en su justa medida.

Música de marimba en Esmeraldas (Ecuador)

En el noroccidente de Ecuador también se encuentra presente la música de marimba, principalmente, en la provincia de Esmeraldas, en las poblaciones de Limones, San Lorenzo, Borbón y en la capital de la provincia, también llamada Esmeraldas. Esta región no es geográficamente homogénea. La parte más al norte, que limita con Colombia, tiene características similares a las del sur del Pacífico colombiano:

---

10 Se refiere a Silvino Mina y a Genaro y Francisco Torres, quienes son los marimberos más reconocidos en Guapi.

11 Desde el 2011 el festival se hace en las Canchas Panamericanas de Cali. Esta investigación se realizó cuando aún tenía lugar en la Plaza de Toros.

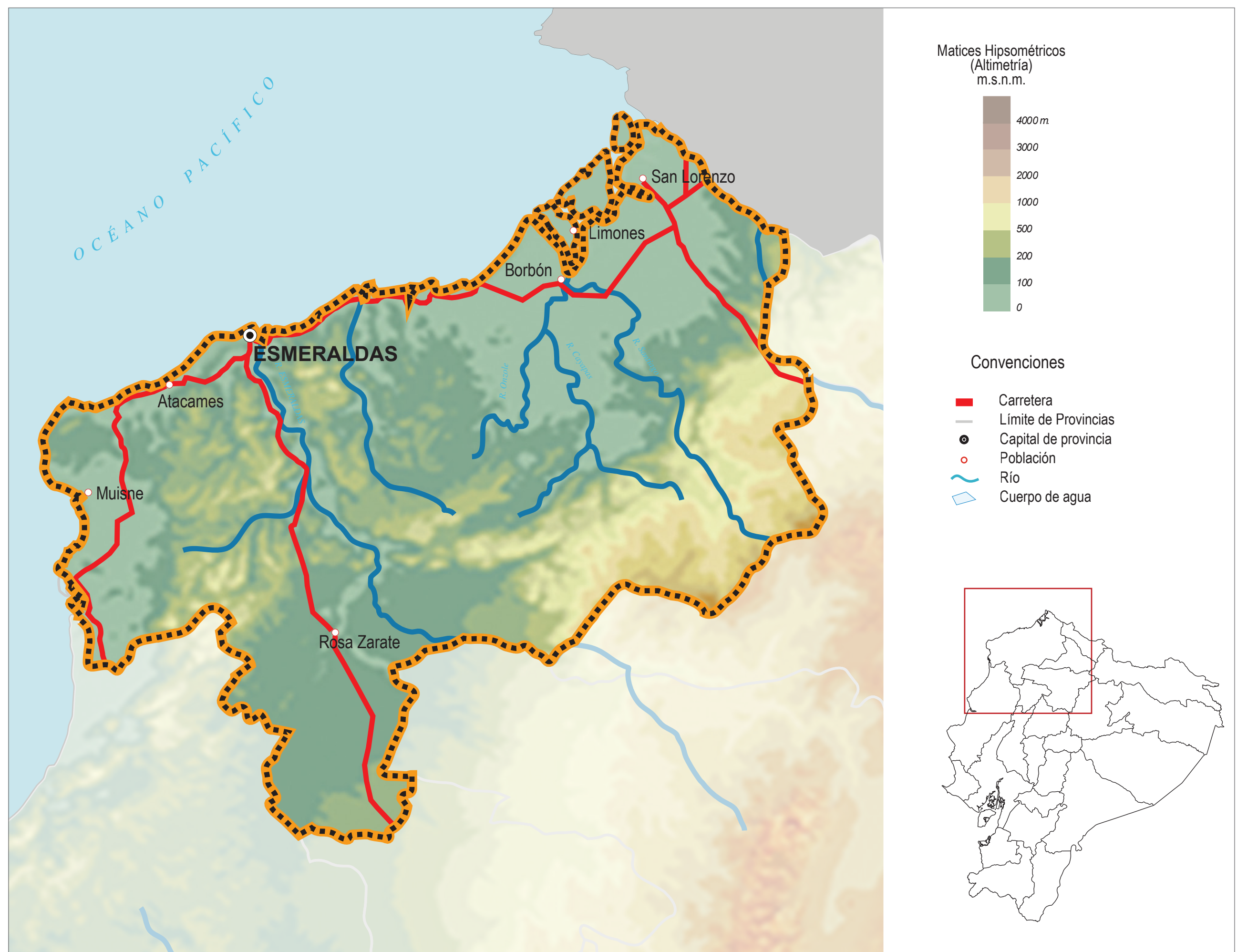


Figura 1. Mapa de la provincia de Esmeraldas (Ecuador)

zona húmeda, de manglares, rica en biodiversidad, poco apta para la agricultura. A esta zona corresponden las poblaciones de San Lorenzo y Limones. Más al sur, en la ciudad de Esmeraldas, las condiciones se vuelven más favorables para la subsistencia: grandes extensiones de playa, menos zonas de manglar y menor humedad. En medio de ambas zonas se encuentra Borbón, una población de transición en varias dimensiones: entre la sierra y la costa, entre la vida urbana de Esmeraldas y la vida rural de San Lorenzo, entre el sur y el norte de la provincia (Ritter 1998, 24).

El territorio del norte ecuatoriano consiste, tanto geográfica como culturalmente, en una continuación del Pacífico sur colombiano. Corresponden a una misma región, cuyos límites y fronteras políticas parecen forzados e ilógicos[12]. Por su parte, la zona sur —Atacames y Muisne— se acerca más a lo que son las grandes costas del sur ecuatoriano, al estilo de Guayaquil, con infraestructura turística de alto nivel y grandes playas (Moncada 2006).

---

12 En *Pioneros negros* (Whitten 1992), el autor considera la región comprendida entre Esmeraldas (Ecuador) y Buenaventura (Colombia) una misma región, indivisible.

En toda la provincia hay aproximadamente un 40% de población negra, y la cifra es mayor en el norte. El origen de esta población está relacionado directamente con el comercio de esclavos para el trabajo en las minas, como ocurrió en Colombia. Pero el caso ecuatoriano difiere en que la minería del oro no se desarrolló con fuerza cerca de la costa, sino en la parte andina. Así, la mayoría de los negros esclavizados se asentaron en la cordillera —Valle del Chota—, y tras la manumisión muy pocos emigraron hacia las partes bajas. Los estudios históricos muestran que la población negra de Esmeraldas tiene su origen principalmente en movimientos generados desde Colombia, tanto desde Tumaco como desde Barbacoas. Es decir, cuando se dio la manumisión de los esclavos en Colombia y estos salieron de Barbacoas por el río Patía buscando las zonas costeras, muchos se detuvieron en Tumaco y otros tomaron rumbo norte hasta Guapi y Buenaventura, pero muchos otros continuaron su migración hacia el sur, hasta el norte del Ecuador (Whitten 1992; Jurado 1990; West 2000; Motta 1990; Vanin 1999; Ritter 1998)[13]. Estos movimientos continúan vigentes, puesto que la cercanía entre Tumaco y el norte de Ecuador ha facilitado históricamente su comunicación. Para un tumaqueño, hasta hace poco tiempo era más sencillo viajar a una población ecuatoriana que establecer contacto con una población colombiana[14].

Si bien las diferencias entre el sur y el norte de Esmeraldas son sustanciales, en general en la provincia se presentan los más altos índices de pobreza del país. La falta de servicios públicos, educación, sistema de salud y seguridad son alarmantes (Moncada 2006). De manera semejante al Pacífico sur colombiano, Esmeraldas ha vivido en el transcurso de su historia breves periodos de auge económico, vinculados a la extracción y exportación de recursos naturales. A finales del siglo XIX y comienzos del XX vivió el mismo auge económico del caucho y la tagua que vivió la región pacífica colombiana. Pero de la misma forma, las ganancias no se invirtieron en beneficios para la región sino que fueron utilizadas por el poder central.

La conexión con el resto del país tampoco ha sido fácil, sobre todo para el norte de la región, que por ser más selvática dificulta la construcción de vías de comunicación. En 1957 se construyó el ferrocarril Ibarra-San Lorenzo, y apenas hacia 1966 se pudo terminar la carretera Quito-Esmeraldas. A partir de entonces se generó un movimiento de integración de la economía esmeraldeña al mercado mundial. Ya en la década de 1990, la provincia de Esmeraldas contaba con carreteras que la conectaban con Los Bancos, Quito, Guayaquil y el resto de provincias, contaba también

---

13 Una historia legendaria, atribuida al viajero Miguel Cabello Balboa, dice que la población negra se originó cuando encalló frente a la costa de Esmeraldas un barco que iba hacia Lima, y que de él huyó “un grupo de 23 africanos (17 hombres, 6 mujeres) de las costas de Guinea, capitaneados por un *ladino* llamado Alonso de Illescas” (Whitten y Friedemann 1974, 95-96). Sin embargo, esta versión no se encuentra bien documentada, lo que permite pensar en la migración colombiana como el origen más probable de la población afrodescendiente en Esmeraldas (Whitten 1965, 24-25).

14 Al respecto, dice Jaime Arocha: “Varias veces, los manifestantes [en Tumaco] han amenazado con buscar la anexión de su puerto al Ecuador, y la prensa bogotana se ha mofado de ellos, sin reflexionar que allá la gente compra leche, huevos, café, cigarrillos, enlatados, manteca y aceite ecuatorianos, pesca con redes tejidas con fibras hechas en ese país y sale al mar en canoas impulsadas por motores comprados allá, sin los onerosos aranceles que se cobraban en Colombia antes de la apertura económica. En su cotidianidad, los tumaqueños palpan al Ecuador, pero tienen que imaginarse a Colombia. Mientras que montándose en una canoa de motor gastan hora y media en llegar a la primera población ecuatoriana, la comunicación marítima con Buenaventura es tan irregular como el cabotaje y la navegación fluvial (Ochoa de Sandoval 1982, 2). La única carretera es la de Pasto y, hasta 1995, transitarla era una aventura que no sobrepasaba los 15 km/h en varios trechos de sus 300 km” (Arocha 1999, 70).

con aeropuerto en la ciudad de Esmeraldas y pequeñas pistas de aterrizaje en San Lorenzo, Quinindé y Muisne. Así mismo, se han consolidado los puertos de Esmeraldas y San Lorenzo (Moncada 2006). En las últimas décadas ha sido importante la exploración y explotación de petróleo, así como el aumento de la infraestructura turística, lo cual ha generado empleos e ingresos antes inexistentes. Sin embargo, las oportunidades se concentran sobre todo en el sur de la provincia; el norte ha quedado en gran medida marginado de estos procesos, y con ello se han producido movimientos migratorios importantes desde las áreas rurales hacia la ciudad de Esmeraldas. En términos generales, la provincia continúa con los más altos índices de pobreza nacional.

La provincia también es habitada por varios grupos indígenas diferenciados, que mantienen presencia visible en la zona hasta hoy. Entre estos grupos se encuentran los chachis (también conocidos como cayapas), los tsáchila (o colorados) y los awa-kwaiker (coaiquer, quaiquer, kuaiquer o solo awa). Aunque la población indígena en la provincia de Esmeraldas corresponde únicamente al 2,7% de la población total, es importante mencionarlos porque son estos grupos quienes mantienen viva la tradición de la marimba, de hecho "reclaman como suya la marimba por tradición oral" (Vanin 2003-2004, 34). Los awa-kwaiker se encuentran en la zona más septentrional de la provincia y se extienden por el territorio colombiano hasta Barbacoas, allí, en territorio colombiano, se encuentra el 80% de su población[15]. Los chachi ocupan principalmente las zonas aledañas al río Cayapas, mientras que los tsáchila se ubican cerca de la población de Santo Domingo de los Colorados[16].

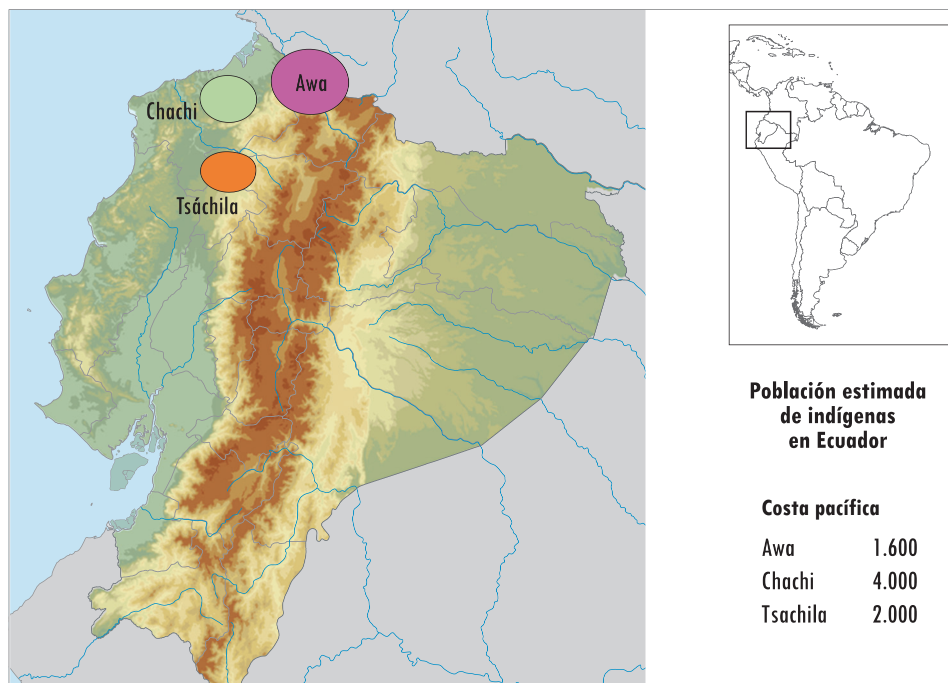


Figura 2. Mapa con asentamientos indígenas en el noroccidente de Ecuador.

15 Tal vez el trabajo más importante que se ha escrito sobre este grupo es "Los Awa-Kwaiker", de Benhur Cerón (1986).

16 Se les conoce como "colorados" y se identifican fácilmente porque llevan el pelo pintado de rojo.

Al parecer, los grupos indígenas y negros en Esmeraldas han mantenido relaciones conflictivas a lo largo de la historia (Whitten 1992, 60; Ritter 1998, 27-28); pero, como en el caso colombiano, ambos grupos comparten diversos elementos culturales, como la ya mencionada interpretación de la marimba, y las técnicas de pesca, minería y de construcción de vivienda. Sin embargo, en el caso ecuatoriano la mezcla racial sí ha sido la constante desde los primeros contactos entre ambos grupos. Esto se evidencia por un mayor porcentaje de población mestiza en comparación con la población negra, blanca o indígena (Ritter 1998).

Esmeraldas fue una región invisibilizada hasta comienzos de la década de los setenta, cuando surgieron cada vez más trabajos históricos, sociológicos y antropológicos (Ritter 1998). Desde la aparición de una nueva Constitución en 1996, que definió a Ecuador como una nación *pluriétnica y multicultural*, el interés de las ciencias sociales en esta región ha ido incrementando, llegando, incluso, a ser una de las regiones sobre las que más se ha escrito en los últimos años (Moncada 2006). Sin embargo, los escritos sobre la música, y en especial los escritos estrictamente musicales, siguen siendo marginales[17].

Según Whitten, la música de marimba en Ecuador en la década de 1960 estaba desapareciendo como fenómeno distintivo (1965, 122). En los últimos años, asistimos no a una desaparición de la música de marimba, sino a un cambio de entorno en cuanto a su uso e interpretación. Si bien el contexto tradicional del baile de currulao como evento cotidiano ya no es frecuente, la música de marimba se sigue interpretando con el fin de reafirmar de una identidad esmeraldeña, así como para la diversión y entretenimiento de los turistas que llegan a la ciudad de Esmeraldas, o, con fines netamente lucrativos, como en el caso de los complejos hoteleros de Atacames. También se interpreta en eventos culturales y en campañas electorales, con la intención de acentuar y vender la imagen del compromiso social de un candidato con su pueblo[18].

La música de marimba en Esmeraldas tiene dos vertientes: la interpretación indígena y la interpretación negra. La interpretación indígena, practicada por chachis, tsáchilas y awa-kwaikers, no ha sido suficientemente documentada. Dentro de los pocos materiales que se encuentran sobre esta tradición está el disco *Lowland Tribes of Ecuador* (véase discografía en el apéndice), y el documental "Los tonos de la chonta". Aunque esta tradición tiene importantes similitudes con la tradición negra, merece su propio trabajo investigativo, el cual sobrepasa los límites de este material.

En cuanto a la tradición negra, esta es muy semejante a la colombiana. Comparten organología, géneros, patrones, melodías y repertorio, con muy pocas diferencias. En el caso ecuatoriano, principalmente se mencionan los siguientes géneros: bunde, juga, torbellino, agualarga, bambuco, caramba, patacoré, pangora, andarele y berejú. De estos, el único cuyo origen ecuatoriano se sabe con certeza es el andarele, al cual se le atribuye origen indígena, tanto así, que se le conoce también como la "canción cayapa"[19].

---

17 En la tesis de Ritter se encuentra una revisión de la bibliografía que se ha escrito sobre la música de marimba en Ecuador (Ritter 1998, 14-21).

18 En el capítulo IV del texto de Ritter hay un análisis exhaustivo de las maneras en que ha cambiado la tradición marimbera en la provincia de Esmeraldas (1998, 84-115).

19 La explicación detallada de los diferentes géneros la encontrará en el capítulo "Análisis de los géneros".

En 1995 comenzó el Festival Internacional de Marimba, realizado cada año en la ciudad de Esmeraldas. Este festival ha tenido un impacto similar al del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, que, desde 1997, se desarrolla anualmente en la ciudad de Cali (Colombia). Ambos festivales han generado procesos de revaloración cultural de las músicas tradicionales, y han servido como catalizadores de los diferentes procesos políticos generados a partir de las nuevas Constituciones de cada país, y de la apropiación y ejecución de las leyes que permiten la titulación colectiva de tierras a las comunidades negras de ambos territorios. Desde 1995 el evento se realiza en los primeros meses del año, y ha ido aumentando su convocatoria para dejar de ser Festival de Marimba y convertirse en Carnaval de Esmeraldas. Con esto se le ha dado cabida a numerosas manifestaciones culturales, incluidos grupos de fusión y grupos experimentales, en donde la música de marimba es una más, entre diferentes músicas que se presentan en tarima. Normalmente, cada año participan algunos grupos colombianos, tanto de conjunto de marimba como de fusión, como es el caso de Mojarra Eléctrica o Curupira.

Presente y futuro en la música de arrullos y currulaos

Historias como la del padre Mera y su afán por destruir las marimbas en la región o los comentarios reiterados de políticos y literatos sobre la naturaleza nociva del currulao han producido una serie de marcaciones coloniales negativas alrededor de la música de arrullos y currulaos. En primer lugar está la percepción de que se trata de una música *diabólica*, o que, en el mejor de los casos, dificulta la relación con Dios. Esta marcación obedece a una larga historia de conflictos entre los currulaos y la Iglesia católica, que a su vez proviene de la excesiva corporalidad y pérdida de conciencia que los religiosos observaban en los bailes de marimba. En segundo lugar está la percepción de una música excesivamente *negra* que debía ser blanqueada para poder incorporarse a la cultura nacional. Esta visión fue propagada por la Constitución de 1886 que, como ya se mencionó, pretendía una homogenización de la cultura nacional alrededor de un ideal mestizo. Por último, existe una representación de la música de la región como *primitiva* y *atrasada*, debido a las escasas mediaciones musicales, teóricas y técnicas que había tenido hasta hace pocos años (Hernández 2007).

A pesar de esta historia de marcaciones coloniales negativas, en las últimas décadas muchas de las características que hacían tan despreciable a la música de negros en el siglo XIX se han vuelto recursos valiosos para músicos que quieren explotar en sus producciones el carácter primitivista que parece ser común a las músicas de la diáspora africana. Esto también ha servido para que muchos músicos de ciudades como Bogotá y Cali desarrollen marcados procesos de identificación con la música del sur del Pacífico y especialmente con la música de marimba de chonta. Según ellos, lo que mueve su interés es el carácter "tribal" y al mismo tiempo complejo de esta música, que puede aportar elementos novedosos para salir de las lógicas "sobresimplificadas" de las músicas urbanas. Muchas veces, sus acciones parecen interesarse, exclusivamente, en rescatar esta música de la extinción y divulgar ante el mundo algo que no ha sido suficientemente valorado.

Sin embargo, es importante mostrar cómo las formas actuales de circulación de esta música reflejan una confrontación entre lógicas totalmente diferentes —y tal

vez irreconciliables— sobre la música y lo musical. En esta dinámica parece haber una lógica musical que se está imponiendo sobre la otra a pasos agigantados y amenaza con convertir el pretendido rescate de las tradiciones en una posible sentencia de muerte. Para explorar esta dinámica es imprescindible entender la forma en que el Festival Petronio Álvarez de música del Pacífico y, posteriormente, el Festival de la Marimba, han contribuido a acelerar cambios musicales y han servido de nodos para una red de músicos y músicas que ya no se limitan a la región del Pacífico sur, sino que alcanzan los grandes centros urbanos del país. Así mismo, es necesario mostrar la relación de esta red con discursos de alcance global, como el patrimonio intangible y la *world music*, para explicar las asimetrías entre ellas y los riesgos concretos que entraña la visión optimista sobre el rescate de lo tradicional.

El Festival Petronio Álvarez y el Festival de la Marimba

Uno de los propósitos del Festival Petronio Álvarez, creado en 1997, era "vincular al [Departamento del] Valle con el Pacífico, no solo en su infraestructura vial y económica, sino también en el área cultural", así como "lograr que los músicos consolidados en el país tomen la riqueza de esta música y empiecen a trabajar y experimentar con ella" (Marín 1997, 5). Como se puede ver, se trataba de una iniciativa gubernamental específicamente dirigida a utilizar la música como un recurso de explotación que podía traer beneficios para la región, pero que al mismo tiempo apelaba a un discurso de identidad. Los gestores del festival tenían la intención de explotar el carácter "inmaculado" de esta música con el fin de impactar el mercado, aunque no necesariamente en beneficio directo de las comunidades del Pacífico:

> El Pacífico, dicen los especialistas, es un mundo por descubrir. De igual manera sucede con su música. Es una alternativa para las mismas orquestas del Valle del Cauca y del país, que requieren de una propuesta para salir del marco de la balada-salsa, para renovar su repertorio, investigar sus raíces y crear una nueva sonoridad más allá de la reproducción folclórica. (Valverde 1997, 3)

Más de quince años después, el festival ha tenido un enorme impacto a nivel nacional e inevitablemente ha producido transformaciones en la música del Pacífico, especialmente en la que se toca en ciudades como Cali y Bogotá. El "Petronio", como es llamado familiarmente por el público, se ha realizado todos los años desde 1997 en el segundo o tercer fin de semana del mes de agosto. Las primeras once versiones se hicieron en el Teatro al Aire Libre los Cristales, de la ciudad de Cali, luego pasó a la Plaza de toros Cañaveralejo, luego al estadio de fútbol Pascual Guerrero, y desde 2011 se realiza en las canchas panamericanas. A raíz del festival, la música del Pacífico ha sido proyectada a niveles que apenas hace unos años eran inimaginables, y esto se puede evidenciar tanto en la difusión del festival como en el reconocimiento de las agrupaciones. Así mismo, en las últimas versiones el festival ha tenido un amplio cubrimiento de medios de comunicación nacionales. El Petronio es, hoy por hoy, el punto de referencia obligado para cualquier persona que quiera aproximarse a la música del Pacífico (norte o sur). Claramente, esto ha producido a su vez un impacto sobre el sonido de la música del sur del Pacífico y sobre sus usos. Los cambios que ha impulsado el festival en la percepción sobre la música y la cultura de la región son tantos y tan variados que no resulta nada fácil

hacer un listado. Sin embargo, nos referiremos aquí a los puntos más importantes, clasificándolos en dos grandes áreas: los cambios a nivel de *identidad* y los cambios en el *sonido musical*.

A nivel de identidad tienen que ver principalmente con el hecho de que, desde su creación, el "Petronio" se ha convertido en el principal punto de encuentro de los inmigrantes del Pacífico radicados en la ciudad de Cali. El festival no solamente ha ofrecido un espacio para la reproducción de muchas manifestaciones culturales de las poblaciones del Pacífico, sino que ha contribuido a crear una identidad común entre personas provenientes de lugares muy distintos, con una gran variedad de tradiciones musicales, que poco a poco han ido conformando un complejo cultural más o menos unificado, o que por lo menos se presenta como tal en el contexto del festival. Esto ha generado una serie de transformaciones en las representaciones sobre la música del sur del Pacífico, que ha pasado de ser un conjunto de manifestaciones culturales dispersas a ser el sello característico de una gran comunidad imaginada, cuyo centro se ubica actualmente en Cali. Este proceso ha ido de la mano con la creación de una nueva "identidad del Pacífico", cada vez más urbana, pero caracterizada por una alusión permanente a los imaginarios de lo rural; cada vez más "pacífica" en oposición a la difícil situación de violencia que se ha vivido en la región, y cada vez en mayor diálogo con lo global, como un intento por superar los imaginarios que marcaron esta zona durante décadas como la más aislada y atrasada del país.

Ahora bien, esta nueva identidad regional no está exenta de discusiones, pues se trata de una identidad producida en Cali, por blancos del interior y dirigida a los negros del Pacífico. Esta crítica se percibe en el siguiente comentario que hace la cantadora guapireña Benigna Solís:

> No, no me interesa participar en el Petronio. El día que el Petronio Álvarez me diga a mí qué le ofrece a los negros del Pacífico, ese día yo participo en el Petronio Álvarez, y con eso le digo todo. Porque es que el Petronio Álvarez no puede ser un poco de negros, todos los años viniendo aquí a poner a saltar a un poco de blancos aquí, eso no puede ser el Petronio Álvarez. El Petronio Álvarez no puede ser un festival, que es el festival más importante del suroccidente del país en este momento, para que ciertas personas de la ciudad de Cali vivan bien y el resto de los negros qué. Y ojalá eso quede grabado y lo publiquen. La comida que les dan a los señores que vienen es pésima. El alojamiento es jartísimo. No son animales, son personas, ellos son los protagonistas, la gente que viene al Petronio Álvarez viene a aprender de ellos, son ellos los que tienen todo que dar, porque el público y la gente que viene de Bogotá y de diferentes partes de las ciudades de Colombia no les van a enseñar nada, entonces como tal hay que tratarlos bien.

En efecto, las condiciones de hospedaje de los participantes del festival eran[20] muy precarias y el festival no desarrolla ninguna acción que busque generar un impacto directo en las poblaciones. Sin embargo, a pesar de estas condiciones, el festival siempre es recibido con mucha expectativa por los negros del Pacífico residentes en Cali, debido a que es el único espacio en el que pueden encontrarse masivamente alrededor de elementos comunes, en una ciudad que ha tenido una larga historia

---

20 Cuando se realizó esta investigación los músicos se hospedaban en el hotel Los Reyes, en el centro de Cali, en unas condiciones precarias. Posteriormente, la organización los dividió en varios hoteles que ofrecen mejores condiciones de alimentación y hospedaje.

de tensiones raciales. Los asistentes al festival vibran cuando oyen mencionar los nombres de sus poblaciones y salen de allí absolutamente convencidos de que no hay nada mejor que el Pacífico y su cultura, a pesar de que las condiciones de vida en sus poblaciones y ríos siguen siendo de las más difíciles del país y a pesar de que la violencia armada sigue teniendo repercusiones en la región. El festival logra crear una imagen suficientemente positiva, que les permite a los inmigrantes del Pacífico radicados en Cali reconciliarse con su origen. No importa que el festival haya pasado casi desapercibido para la población blanca caleña durante años. Para los negros del Pacífico, el Petronio es una cita obligatoria en la que ven en escena una cultura propia de la que pueden enorgullecerse.

Por otro lado, además de la construcción de un nuevo relato identitario dirigido a los inmigrantes, el festival ha introducido o ha ayudado a acelerar varios cambios de importancia en muchas de las prácticas musicales del sur del Pacífico. Algunos de ellos se habían venido configurando desde el Festival del Currulao que se realizó en Tumaco entre 1984 y 1995 (Aristizábal 1998), pero otros surgen a partir del Petronio y al consolidarse están contribuyendo a transformar algunas de las lógicas musicales de los géneros del sur del Pacífico a través de un acelerado proceso de modernización[21]. Los cambios más visibles son:

1) *La delimitación del formato del conjunto de marimba* como sinónimo de la música del sur del Pacífico. A pesar de que en algunas poblaciones como en Tumaco o en Esmeraldas (Ecuador) se utilizan distintas configuraciones del conjunto de marimba, y a pesar de que en la región hay géneros exclusivamente vocales, el festival ha establecido un formato estándar para todos los grupos: "Un cununo macho, un cununo hembra, un bombo macho, un bombo hembra, guasas, cantadoras (cantoras-es) (hasta 4), una marimba tradicional de chonta del Pacífico colombiano, interpretada por uno o dos marimberos" (Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, 2008); esto ha llevado a que los grupos de Tumaco tengan en escena a dos bomberos que hacen exactamente el mismo patrón, produciendo un sonido que de todos modos se diferencia de grupos en los que hay bombo arrullador y bombo golpeador. Adicionalmente, esta delimitación excluye géneros como los alabaos o los cantos de boga, que son géneros vocales[22].
2) *La imposición de un estándar para la duración de las canciones*. Según las reglas del festival, debido a su presentación en escena y a las transmisiones en vivo por televisión, las canciones deben durar entre 3 y 5 minutos. Esto ha hecho que se delimite la forma de las canciones a través del uso de cortes y contrastes planeados de antemano. De hecho, el concepto mismo de "arreglo" parece haber incursionado en la música del sur del Pacífico a partir de esta delimitación temporal y del premio al mejor arreglo que se otorgaba en las

21 La mayoría de los cambios que mencionamos en este apartado se pueden apreciar en contextos como festivales, concursos y grabaciones en estudio. Sin embargo, muchas de las prácticas musicales que se dan en la región se mantienen apegadas a esquemas tradicionales. En este sentido, no se puede afirmar que ha habido un cambio global en la música de arrullos y currulaos, pero sí existe un proceso de diálogo que puede producir grandes transformaciones a largo plazo, aún en las prácticas sonoras menos mediatizadas.

22 En los últimos años se ha permitido que se presenten grupos interpretando géneros vocales (alabaos y cantos de boga) y grupos con formatos diferentes: tres cununos y un bombo, por ejemplo.

primeras versiones del festival. En contextos distintos a los festivales, una canción puede durar diez o quince minutos y nadie sabe en qué momento puede acabar. Normalmente, en el contexto de una fiesta o baile de marimba, el marimbero o una cantadora empiezan haciendo un llamado vocal, son seguidos por el resto del conjunto y la voz líder decide cuándo llegar al coro o cuándo terminar. Un gran porcentaje de la letra puede ser improvisada, especialmente al llegar al coro, que es de carácter responsorial, y estas secciones de pregunta-respuesta pueden durar más de cinco minutos sin hacer ningún cambio en la forma. Sin embargo, en situaciones de festival o concurso los grupos saben exactamente y con anticipación qué cortes hacer, cuántas veces se debe hacer cada coro e incluso cuántos compases debe durar el solo de marimba. El impacto de esta transformación es significativo, pues hace que la música deje de ser una circunstancia que acompaña la vida cotidiana y pase a ser algo más parecido a la obra acabada de la música urbana occidental.

3) *Las improvisaciones en la marimba y la introducción del virtuosismo*. Según la mayoría de marimberos, incluidos los maestros de mayor edad, el toque de la marimba tiene tres posibilidades: el bordón, que es un patrón melódico que se toca en el registro grave prácticamente sin modificaciones durante toda la canción y que da la base armónica; la requinta, que es el patrón que se toca en el registro agudo y cuya principal función es acompañar rítmicamente a las voces; y las revueltas, que son los adornos que cumplen la función de generar algo de contraste y jalonar las aceleraciones de tempo que casi invariablemente se producen en los géneros de subdivisión ternaria como currulao o juga[23]. Antes del Petronio, las revueltas eran administradas por el marimbero de forma muy cuidadosa y ocurrían simultáneamente con los coros. Sin embargo, desde la primera versión del Petronio se estableció un premio al mejor intérprete de marimba y esto ha contribuido a que en las canciones se abran espacios para que la marimba improvise sola, sin sonar al tiempo con las voces, de manera que el marimbero pueda mostrar al jurado su habilidad con el instrumento. El protagonismo de la marimba, impulsado por el festival, también ha hecho que en algunos géneros que normalmente se hacían con solo voces y percusión se empiece a usar marimba. Esto ocurre, por ejemplo, en los arrullos que se hacen para las fiestas decembrinas en Guapi, en donde, según Ferney Segura, ahora se incluye la marimba mientras que antes solo se contaba con la percusión y las cantadoras (comunicación personal).
4) *La adopción de recursos para "prender" al público*. A lo largo de las diferentes versiones los grupos han identificado que el apoyo del público es de vital importancia para aumentar las posibilidades de triunfo. Por eso se han desarrollado recursos musicales que tienen un efecto inmediato en la audiencia. Uno de los más comunes consiste en iniciar con un bunde (género binario lento, con subdivisión binaria), hacer un corte de bombo e iniciar el coro en ritmo de currulao tras un llamado de la voz líder. Esta transición formal era escasa, si no impensable, en contextos rurales en los que el currulao sirve para las fiestas y el bunde se toca en chigualos (velorios de niños) o en otros contextos de carácter religioso. De hecho, en las últimas versiones se ha vuelto normal

23 La requinta y la revuelta son también llamadas tiple, por ser interpretadas en la parte aguda del instrumento.

cantar alabaos como introducciones a currulaos o jugas. Esto contrasta fuertemente con el temor que algunas cantadoras de edad manifiestan por cantar alabaos sin que haya muerto nadie. *Eso es llamar a la muerte porque sí*, dicen. En este contexto hay una relocalización de la función de la música, que ya no gira alrededor de las prácticas cotidianas, sino que se enfoca en interpelar a un público y a un jurado[24].

5) *La composición de canciones originales con letras provocadoras*. Por exigencia del concurso, todos los grupos deben presentar al menos una canción inédita. Esto de por sí es toda una innovación, ya que la mayoría de canciones en el sur del Pacífico utilizan textos y melodías de procedencia anónima que se recombinan de diferentes formas según la situación particular en la que se interpreta la música. Sin embargo, la composición de canciones originales ha servido para estimular la competencia de los grupos que quieren llamar la atención del público. Por eso, la mayoría de los textos originales se refiere apasionadamente a temas que coinciden con las principales preocupaciones del público, como la corrupción de los políticos locales, la violencia del conflicto armado, los vacíos en el sistema de salud o la escasa atención a la educación en la región por parte del Estado. Algunas pocas se refieren a asuntos más privados, como las relaciones amorosas, y muchas otras se refieren de manera general a la visión romántica del lugar de origen y al anhelo sincero de paz de la comunidad "pacífica" (Birenbaum 2006).
6) *El uso de marimbas temperadas e instrumentos eléctricos*. Las marimbas suelen hacerse de manera artesanal y la afinación en la construcción de las placas se definía "a oído". Sin embargo, en los últimos diez años y de manera paralela a la generalización de los solos de marimba, se ha vuelto prácticamente una norma tocar con una marimba temperada. En el festival es muy difícil escuchar marimbas no temperadas, a menos que sus intérpretes sean marimberos reconocidos y de edad. Esto es apenas lógico si se tiene en cuenta que tanto el público como los músicos llevan ya varias generaciones escuchando música de afinación temperada a través de géneros comerciales como la salsa o la balada pop, que han tenido una influencia enorme en el Pacífico. Así, los marimberos jóvenes guardan respeto por los marimberos de edad que usan marimbas no temperadas, pero prefieren tocar en marimbas temperadas porque se identifican más con esta afinación. Por otro lado, los músicos han visto que los grupos con mayor éxito por fuera del festival son los que participan en la categoría libre y no en la categoría de conjunto de marimba[25]. Este es el caso del Grupo Bahía, que a partir de su participación en varias versiones del Petronio logró un cierto reconocimiento que se tradujo en conciertos, ventas de discos y giras. Por esta razón algunos de los músicos que primero se presentan en la categoría de conjunto de marimba, introducen nuevos elementos como bajo eléctrico, batería o computadores en el escenario y se presentan en la categoría libre. Así, aunque por un lado el festival delimita

24 Desde hace dos años el reglamento prohibió iniciar una pieza con un ritmo y terminarla con otro, lo cual ha llevado a algunos grupos a interpretar bundes, alabaos y cantos de boga completos y no solo como inicios de las canciones.

25 Los grupos pueden participar en una de las siguientes categorías: conjunto de chirimía, conjunto de marimba, violines caucanos y categoría libre.

el formato instrumental para el conjunto de marimba, por otro, abre nuevas posibilidades al permitir el uso de prácticamente cualquier recurso musical en la modalidad libre. Esto construye la percepción problemática de que la flexibilidad es una característica de músicas más modernas, mientras las manifestaciones tradicionales corresponderían a esquemas rígidos.

Adicionalmente, en diciembre de 2008 y 2009 se realizaron las únicas dos versiones del Festival de la Marimba en el marco de la Feria de Cali. Este festival se dio por una iniciativa de Nino Caicedo, secretario de Cultura y Turismo del departamento del Valle del Cauca. Caicedo nació en Quibdó, pero ha residido en ciudades como Bogotá y Cali, y es reconocido como compositor de muchos de los éxitos de la Orquesta Guayacán. Así como en el Festival de la Leyenda Vallenata se escoge cada año un Rey Vallenato, en el Festival de la Marimba, ideado por Nino Caicedo, se escogía un Rey de la Marimba. Una de las motivaciones para esta decisión era dar un estímulo a los marimberos jóvenes para fomentar una tradición musical que estuvo a punto de desaparecer en muchos pueblos de la región. Pero al mismo tiempo se buscaba que alrededor de la figura del Rey de la Marimba se creara toda una mitificación que ayudara a mercadear esta música en el resto del país, tal y como ha ocurrido con los Reyes Vallenatos, que se han convertido en impulsores de una industria musical con altos niveles de ventas. Sin embargo, la premiación del Rey de la Marimba se dificultó por el hecho de que la marimba era normalmente un instrumento acompañante y solo hasta hace unos pocos años se ha empezado a usar para exhibiciones de virtuosismo. Esta es una transformación que ha sido impulsada principalmente por José Antonio Torres "Gualajo", quien hoy, paradójicamente, es considerado uno de los marimberos más tradicionales. Lo cierto es que, así como en el Festival de la Leyenda Vallenata el Rey Vallenato se escoge por su interpretación de varios aires (paseo, merengue, son, puya), para la escogencia del Rey de la Marimba se establecieron seis aires de la música del sur del Pacífico. Según Caicedo: "Quien desee ser el Rey de la Marimba deberá salir adelante inmediatamente termine la participación de su grupo y por indicación del jurado ejecutar uno de los siguientes ritmos: Juga de Arrullo, Currulao, Patacoré, Pango, Berejú, Bunde" (2008, 14). El problema que tiene esta decisión es que muy poca gente en la región, incluidos músicos de mayor edad, tiene clara la diferencia musical entre un patacoré y un berejú, o entre un berejú y un pango. El marimbero guapireño Ferney "La Wey" Segura comentaba hace poco en relación con este tema:

> No sé, cada quien tiene su manera de tocar, cada quien le da el nombre como le parezca. Por ejemplo el maestro Gualajo, pues eso es lo que yo he visto, que de acuerdo a la melodía… de acuerdo a la melodía de la canción dice "No, eso es pango", ¿sí me entiende?, o "eso es berejú". Entonces yo digo, me toco un berejú y después otra canción y dice que eso es otro berejú y son distintas, ¿sí me entiende?. Él… él… lo que yo he visto es cosas como que no hay una base que diferencia una base general en él, que diga "esto es pango", así sea cualquier canción, es decir, ¿sí me entiende?

Lo interesante de este comentario es que, sea cual sea la lógica de las denominaciones genéricas usadas por maestros como Gualajo, no se trata de lógicas ampliamente conocidas y compartidas por los músicos jóvenes. Por el contrario, en el anterior comentario se puede advertir la misma confusión que podría experimentar

cualquier músico urbano ante la ausencia de criterios claros para utilizar una denominación genérica como pango, berejú, patacoré, etc. Esto se debe principalmente a que los músicos jóvenes ya han interiorizado el concepto occidental de género y por eso les resulta difícil entender y aceptar una explicación que no haga referencia a las diferencias que hay entre elementos musicales concretos. A primera vista, esto parece implicar algo más que la simple incomunicación causada por una brecha generacional. Se trata, de hecho, de lógicas musicales distintas.

Por otro lado es importante mencionar que la creación del Festival de la Marimba apuntó, como ya se mencionó, a la creación de una identidad común basada en un elemento que se quiere presentar como una de las huellas de africanía más aceptadas en la región (la marimba), esto sin importar que hasta hace pocos años gran parte de la música de arrullos y currulaos no necesitara de este instrumento. En este sentido el festival funcionó como una manifestación explícita de la intención de unificar la cultura musical del Pacífico sur, lo que a su vez se convierte en una herramienta de promoción de la región hacia el interior del país.

Todas estas transformaciones, que abarcan desde los cambios en la identidad hasta los cambios sonoros, han hecho que la música se vuelva mucho más comprensible, familiar y atractiva para oídos acostumbrados a las músicas urbanas occidentales. Pero al mismo tiempo han hecho que en contextos de concurso la música deje de ser un ritual cotidiano y rural para convertirse en algo más que un mecanismo retórico para interpelar a los jurados y al público. Esa puede ser una de las razones por las que cada vez más estos festivales congregan a un buen número de estudiantes de música, especialmente de Bogotá, interesados en incluir elementos de la música del sur del Pacífico dentro de sus propios proyectos. Al mismo tiempo, por el hecho de hablarle a una identidad cultural común de la gente del Pacífico, el festival permite que los asistentes se sumerjan de lleno en la abrumadora sensación de ser parte de una cultura negra. En otras palabras, la desaparición de algunas características de una música local y rural paradójicamente sirve para la construcción de una cultura musical negra masiva. Tal vez por esto cada vez es menos extraño oír que los espectadores blancos del interior digan en forma despectiva: "¡cómo se ha llenado esto de blancos!". Lo cierto es que la música de marimba —que estuvo a punto de extinguirse en muchas poblaciones de la región— desde hace años ha entrado en un acelerado proceso de blanqueamiento y modernización que se ha pronunciado con las conexiones que existen entre varios músicos de Bogotá y algunos maestros del Pacífico. Algunos ven estas conexiones como un rescate de la tradición, pero pocos reparan en el hecho de que este movimiento puede estar acelerando los cambios modernizadores que desde hace algunos años han venido ocurriendo en esta música.

La aproximación de músicos urbanos a la música de arrullos y currulaos se ha dado especialmente a través de la figura central de Gualajo y del Festival Petronio Alvarez, y ha producido una tensión entre distintas lógicas musicales. Por un lado, aparece la añoranza por la existencia de una música completamente integrada con su entorno, anclada en una geografía específica y en unas prácticas cotidianas, cuyos parámetros de calidad no se miden con los criterios de producción de la industria discográfica. Por otro lado, está la necesidad de los músicos —que trabajan en ciudades como Bogotá o Cali— de desarrollar proyectos propios, en un medio musical altamente mediado por la academia y la industria. Esta tensión se expresa en la necesidad de hacer traducciones musicales cuando hay tránsitos entre uno y otro

entorno. Dicha necesidad de traducción es algo común en muchas músicas recientes y está estrechamente ligada con los discursos de la *world music*, el multiculturalismo y el patrimonio intangible. Es precisamente una mirada atenta a estos discursos lo que permitirá mostrar de qué manera estas traducciones corresponden a una lógica musical moderna, ligada al concierto, la grabación y los contextos urbanos, que al mismo tiempo se aleja de las prácticas sonoras cotidianas de las que durante siglos han hecho parte los arrullos y los currulaos.

World music es un término que se ha popularizado en las últimas dos décadas en la industria y la academia, y que en términos generales hace referencia a las músicas otras, es decir, a las músicas cuyas sonoridades, contextos y significados se apartan de la tradición de las músicas urbanas europeas y norteamericanas (Ochoa 2003). En primera instancia, *world music* parece ser un término positivo para la valoración de sonidos que alguna vez fueron rechazados. Sin embargo, el discurso de la *world music* está nombrando la otredad musical desde un lugar muy concreto: los intereses de la industria discográfica transnacional, que es la creadora de esta categoría (Ochoa 2003, 30). La invención de este término ayudó a visibilizar enormemente las músicas no occidentales, pero también ayudó a visibilizar las carreras de algunos músicos pop que rápidamente se convirtieron en el puente privilegiado entre las músicas locales que estaban buscando un mercado y el aparato industrial que tenía la fuerza para hacer ese encuentro posible. La *world music* adoptó así una dinámica basada en la mirada al otro por parte de artistas del primer mundo. Un músico pop europeo o norteamericano "descubre" sonidos que han estado ocultos a los oídos occidentales y los usa para desarrollar un proyecto artístico que hace permanente referencia a las raíces y a lo auténtico, usando lo local y la otredad como una marca. De esta forma las posibilidades de circulación de las músicas locales se amplían a niveles insospechados y los músicos acceden a las ventajas de la industria musical. Esta relación puede ser vista por muchos como una situación de ganancia para todos: el público tiene la posibilidad de oír cosas nuevas sin tener que viajar, las culturas locales se revalorizan en los imaginarios del centro, la industria se fortalece, etc. Sin embargo, en palabras de Ochoa, "Como en el encuentro colonial, es el músico del primer mundo el que tiene la posibilidad de abrirle (o cerrarle) las puertas a músicos provenientes de África, Asia o América Latina. El problema son los mecanismos desiguales de poder a través de los cuales se da el ingreso a la industria musical y su reconocimiento a nivel mundial" (31-32).

En otras palabras, siempre se necesita un "traductor", un enlace que posea los contactos dentro de la industria, que maneje el lenguaje de la producción, de los contratos y del mercadeo, y que sepa modificar las sonoridades para hacerlas atractivas a un público acostumbrado a la música popular. Y este traductor, por lo tanto, va a tener un poder inmenso sobre las músicas y los músicos locales que no siempre tienen un acceso fácil a los mecanismos de la industria. Como resultado, la toma de decisiones sobre la música, sobre el sonido y en últimas sobre la producción de un determinado significado musical no va a estar solamente en las agrupaciones, sino también en cabeza del músico conectado con la industria, que en la mayoría de los casos está obligado a pensar en los términos de esta. Así, las músicas locales que pretendan ser mercadeadas por fuera de su lugar de origen con frecuencia deben negociar muchas de sus particularidades sonoras, y probablemente deben renunciar a las partes más densas de su significado local.

En el caso de la música del sur del Pacífico este proceso de traducción ha seguido diferentes etapas. En primer lugar, la experiencia de Peregoyo y su combo Vacaná en los años sesenta y setenta abrió la posibilidad de escuchar currulaos en un formato instrumental diferente al del conjunto de marimba. Aunque el trabajo de Peregoyo no fue continuado inmediatamente por algún grupo similar, el efecto de esta intervención fue enorme, ya que muchos colombianos escucharon por primera vez un currulao en formato de orquesta y "Mi Buenaventura" se convirtió en sinónimo de este género en el imaginario nacional. Años más tarde, las orquestas Guayacán y Niche, aunque dedicadas casi por completo a la salsa, contribuyeron a la expansión de las orquestas por el valle del Cauca y generaron un interés por la música de este formato en todo el Pacífico. Posteriormente, Hugo Candelario González, quien había salido de Guapi para estudiar música en Cali y Bogotá, formó el grupo Bahía y empezó a trabajar con el formato de orquesta de baile, pero incluyendo la marimba y haciendo evidentes los ritmos de subdivisión ternaria que había conocido en su infancia en Guapi. Al mismo tiempo, las exigencias del Festival Petronio Álvarez de música del Pacífico introdujeron una serie de transformaciones en el sonido musical con el fin de estimular la innovación, facilitar la organización y establecer una base comparativa para la evaluación de los participantes. A raíz de esto se importaron y popularizaron elementos como las marimbas temperadas, las canciones de cuatro minutos de duración, los cortes de percusión, los solos virtuosos de marimba, etc.

La conexión entre la *world music* y la música del sur del Pacífico consiste entonces en las similitudes que hay en las dinámicas de transformación y específicamente en la necesidad de traducir la música a unos sonidos familiares para públicos urbanos. Esta tensión la están sintiendo tanto los grupos de Bogotá como los grupos de los pueblos del Pacífico. Por ejemplo, Benigna Solís dice que, aunque ella es defensora a ultranza de las expresiones más tradicionales, ha empezado a introducir instrumentos eléctricos en su grupo, los Belajé del Pacífico, porque:

> Nos falta un poquito más de culturización en esa parte a los pobladores de este país. Primero, por el problema racial que hay en este país, por el solo hecho de ser un ritmo negroide, la gente "Ay, no, no sé qué", y le pone todos los parámetros, los hijueputas peros, para no bailarlo, ¿ya?, entonces por eso yo… Yo digo eso. Que le pongan todos los peros habidos y por haber, siendo que es una cosa que se puede bailar tranquilamente, y es una cosa que le alegra el corazón y que le llega a todo el mundo. Pero entonces no, como es un ritmo negro, entonces no [...].

En este ejemplo, la traducción es necesaria para sobrellevar un condicionamiento racial que según Solís se impone en la audición y comprensión de la música. En otras palabras, se necesita de cierto blanqueamiento para hacer la música más accesible a oídos urbanos.

En resumen, se puede decir que en el corazón de los significados que conecta el discurso de la *world music* se encuentra siempre una mediación atravesada por: 1) la transformación de la relación entre música y lugar, bien sea por la pérdida de anclaje de las músicas "locales" a un determinado lugar, o por un proceso de relocalización como el que se está viviendo en el caso del Petronio Álvarez en Cali; 2) la consecuente relocalización de la producción y la distribución por intervención del capital y 3) los cambios en el sonido y en el sentido musical que se producen como resultado de las obligatorias transformaciones de la industria. Esta dinámica es

seguida por muchos procesos de traducción de músicas locales para públicos masivos y urbanos, al margen de que reciban o no el nombre de la *world music*. Pero lo más importante es que toda la idea de traducción proviene precisamente del hecho de que las músicas tienen significados distintos para distintas personas. Los sonidos que pueden tener sentido y mover las fibras más profundas de alguien en una vereda de Timbiquí, pueden ser completamente ininteligibles, cacofónicos y primitivos para alguien de Bogotá o Miami. Al mismo tiempo, así como Carlos Vives contribuye a la construcción de un sonido "pan-latino global" (Ochoa 2003, 54), así también la inserción de la música del Pacífico en circuitos de *world music* contribuye a la construcción de un sonido "otro" global.

Por otro lado, en medio de los cambios que está sufriendo la música de arrullos y currulaos, la dinámica de la traducción exigida por la *world music* se enfrenta a las miradas puristas del folclor que buscan crear la idea de que existe una esencia y de que esa esencia debe ser buscada, protegida y conservada para evitar su desaparición. Esto explica por qué sigue siendo tan común encontrar afirmaciones fuertemente esencialistas detrás de las reivindicaciones de la cultura local. A manera de ejemplo, en un comentario sobre la selección de los jurados del Festival Petronio Álvarez, la cantadora Benigna Solís comentaba:

> Los jurados que traen que yo no sé de dónde los sacan ni de dónde los inventan, pero son… no saben absolutamente nada de currulao, o sea, son didácticos, y licenciados en música, pero no tienen ni idea de un canto, un currulao tradicional por ejemplo. Entonces yo la otra vez hablaba con un grupo que había venido de Guapi, por ejemplo, y me decían. "Pero es que esta gente ni siquiera tiene idea qué es un currulao *exactamente tradicional*, entonces cómo van a calificarlo a uno", ellos me hacían la pregunta a mí, entonces yo les decía "es que esas son las cosas mal hechas, que hacen". (cursivas añadidas)

Ante los cambios acelerados, la primera reacción consiste en tratar de oponer una versión congelada de "lo tradicional". Pero por esta vía, al fijar las manifestaciones que se pueden considerar auténticas —es decir, "verdaderas representaciones del alma popular"— el folclor crea una división rotunda y profundamente problemática entre lo tradicional y lo popular. En ese sentido Abadía Morales escribe que con una ojeada a nuestro folclor "aprenderemos a distinguir lo auténtico de lo falso en las expresiones que se nos muestren; lo autóctono de lo que está en vía de aculturación, y lo folclórico de lo simplemente popular" (1997, 16).

Esta división parece actualizarse en el concepto de patrimonio intangible, que consiste básicamente en una serie de lineamientos y definiciones que surgen en la Unesco y que han sido gradualmente incorporados a las políticas culturales de diversos países de la mano del discurso del multiculturalismo. El patrimonio intangible es una reedición de muchos de los supuestos del folclor, pero se da en políticas públicas dirigidas a la revaloración de las culturas locales, incluidas tradiciones orales, costumbres, lengua, música, bailes, rituales, fiesta, medicina, etc. La idea que subyace detrás de esta concepción es la de otorgarle un carácter positivo intrínseco a lo local. De esta manera, el patrimonio intangible, "al resaltar el valor de lo cultural, tiende a invisibilizar condiciones de opresión, discriminación o contextos políticos conflictivos en torno a las expresiones o el ámbito en el cual se encuentran" (Ochoa 2003, 119). Pero además el patrimonio intangible se formula desde una óptica optimista según la cual lo que antes era solamente cultura se puede convertir en una industria y en

fuente de ingresos para la población local. Estos enfoques del patrimonio intangible se encuentran en la dinámica de festivales como el Petronio Álvarez o el Festival de la Marimba. De hecho, Nino Caicedo, en su libro El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico tiene un apartado especial sobre el patrimonio inmaterial y en algunas de sus reflexiones al respecto dice:

> Se hace menester invitar a empresarios y dueños de los festivales del mundo en donde se consume esta música para que, terminado el festival, nuestros artistas puedan consolidar los contactos que los llevarán a participar en festivales del verano [...].Tarde o temprano el país firmará nuevos tratados y tendrá que irse acogiendo a exigencias de normatividad internacional no acostumbrados por nosotros [...]. Tenemos que entender que la globalización nos obliga a asociarnos, a trabajar con una agremiación que nos cobije y nos defienda [...] para que de esta manera podamos entre todos disfrutar de las oportunidades que brindan los tratados internacionales y no tener que sufrir las exclusiones a que estos obligan a los mercados menos competitivos. (Caicedo 2008, 84)

Actualmente, tanto en los discursos del folclor como en los de patrimonio intangible, existe una tensión permanente entre la conservación esencialista de la música y la tolerancia a los cambios que esta debe sufrir para su aprovechamiento en términos económicos. Un ejemplo claro se encuentra en la figura de Benigna Solís, quien hace una continua defensa de lo “netamente tradicional”, mientras introduce instrumentos modernos en su propio grupo para facilitar el acercamiento del público. Pero otro ejemplo, tal vez más diciente, es el del marimbero Ferney “La Wey” Segura, ya que por su edad y por su condición de migrante ha estado más expuesto que otros a este tipo de tensiones. La Wey nació en Guapi y, aunque escuchó música de arrullos y currulaos desde niño, para él esta siempre fue una música de viejos. Su interés por la música del sur del Pacífico empezó a los diez u once años de edad con el proceso que inició Héctor Sánchez en la Casa de la Cultura en Guapi, de manera que, a diferencia de muchos otros guapireños de mayor edad, La Wey tuvo un acercamiento formal y sistemático a esta música desde el primer momento en que tuvo la intención de aproximarse a ella. Tan solo unos años después, viajó a Bogotá y empezó a trabajar, tanto con orquestas de baile que incluyen música del sur del Pacífico en su repertorio, como con grupos de fusión experimental. La Wey manifiesta un marcado gusto por la salsa y el reggaetón y no tiene ningún reparo en modificar el formato de una agrupación o en hacer arreglos innovadores. Sin embargo, el hecho de que sea marimbero, negro y de Guapi, inevitablemente lo rodea de un aura de tradición y de “verdad” con respecto a la música de arrullos y currulaos, lo que se ha convertido en un verdadero patrimonio para su desenvolvimiento en Bogotá. En este caso, pareciera que el sentido común sobre lo folclórico determinara gran parte de la percepción que muchas personas tienen de él. Y a los músicos bogotanos les interesa proyectar esa imagen que proporciona tener en el grupo a alguien con una conexión “real” (de lugar y de raza) con la música tradicional. Lo paradójico es que a La Wey le interesa participar en esos grupos precisamente para no limitarse a lo tradicional, sino crecer como músico profesional y explorar nuevos horizontes musicales, lo cual es mucho más fácil de hacer en Bogotá que en Guapi.

En conclusión, el presente de la música de arrullos y currulaos y sus entornos culturales muestra unos procesos altamente complejos que difícilmente permiten vislumbrar con claridad el futuro de esta música. En todo caso, parece haber una

retroalimentación progresiva entre distintas fuerzas que terminan alimentando un mismo proceso modernizador. Mientras el discurso de la *world music* promueve un gusto por las raíces auténticas, la misma inserción en circuitos de distribución obliga a los músicos a hacer concesiones de estilo para obtener un beneficio comercial. El resultado de esta negociación es una música que apela a la autenticidad habiendo perdido algunas de sus características más locales, pero que al mismo tiempo expande las posibilidades sonoras y disemina nuevos significados musicales.

Esta misma relación se encuentra entre varios elementos involucrados en la música del sur del Pacífico: por un lado están las características mismas de la música tradicional (patrones repetitivos, formas abiertas, letras improvisadas), la historia de marcación y persecución de esta música, el gusto por lo tribal y lo primitivo y los discursos del multiculturalismo y el patrimonio intangible que revalorizan lo tradicional en diferentes maneras. Todas estas fuerzas convergen en un interés genuino, de músicos urbanos y rurales, por recuperar esta música e impedir que deje de existir y se convierta en una pieza de museo. Pero conscientemente o no, lo que los músicos quieren recuperar es mucho más que unos determinados sonidos musicales. Lo que está en juego es toda una lógica musical que incluye aspectos epistemológicos (lo que la música dice y permite decir) y ontológicos (lo que la música es). Esta lógica tribal imaginada, en conjunto, parece ser lo que interpela a los músicos urbanos y despierta su deseo, más que el sonido mismo.

Por el otro lado están las inevitables condiciones económicas, la modernización progresiva de todas las esferas de la vida en la región, el impacto de las músicas urbanas occidentales en los oídos y los gustos de los músicos rurales, la dificultad rítmica y a veces armónica de la música de arrullos y currulaos para oídos urbanos, etc. Estos elementos convocan una fuerza modernizadora que, aunque muchas veces no aparece de forma explícita en los discursos de los músicos, sí está presente de modo evidente en su cotidianidad y sobre todo en el sonido de la música que hacen: una música cuidadosamente producida y acabada con todas las herramientas disponibles, diseñada para ser disfrutada por un público anónimo en espacios definidos. Sin embargo, esta lógica moderna parece esfumarse cuando en medio de una fiesta una cantadora hace un llamado, la gente coge los instrumentos y empieza a tocar y a bailar espontáneamente. En ese momento todavía se siente que la música es mucho más que el sonido y sobre todo, que es inseparable de la vida.





Capítulo 3

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA MÚSICA DE ARRULLOS Y CURRULAOS

Sobre nombres y géneros

Al comenzar a estudiar la música del Pacífico sur colombiano, uno de los principales interrogantes que surge es la cuestión de los diferentes géneros que la conforman. Al principio, uno se encuentra con dos fuentes básicas de información: por un lado están los comentarios que aparecen en los compendios de folclor colombiano (como los trabajos de Abadía Morales, José Portaccio Fontalvo, Octavio Marulanda, entre otros) y, por otro, están las entrevistas con los músicos tradicionales. En ambos casos, las informaciones obtenidas suelen ser muy variadas y se limitan a dar un listado de nombres sin una descripción detallada: patacoré, pango, berejú, currulao corona, currulao caramba, bambuco viejo, juga, torbellino, agualarga, aguabajo, bunde, caderona, juga grande y andarele, entre otros. En un comienzo, el extenso listado puede hacernos sentir apabullados ante la diversidad. Sin embargo, cuando uno empieza a adentrarse en el mundo de la música de arrullos y currulaos, nota que algunos de estos nombres corresponden a canciones típicas del repertorio, pero que se pueden agrupar dentro de un mismo género. Por ejemplo, el patacoré, pango y berejú tienen una estructura melódico-rítmica muy semejante, y se pueden considerar parte del género currulao, más que géneros en sí mismos[1]. Si analizamos entonces estructuras rítmicas, armónicas y melódicas recurrentes y diferenciables, así como las posibles diferencias de organología, letras y función social, podemos decir que los géneros más representativos de la música del Pacífico sur colombiano son: currulao, juga, torbellino, bunde y rumba. Estos son los géneros que, junto con la juga grande, incluimos en este trabajo.

Si bien el pasillo y el andarele también son géneros claramente diferenciables, no los incluimos aquí por las siguientes razones: el pasillo (rítmicamente semejante al pasillo andino) tiene una presencia muy poco significativa tanto en los contextos locales (arrullos y currulaos), como en los festivales y en las producciones discográficas. Tal vez la única grabación de pasillo en conjunto de marimba que se conozca es el tema "Baila Juana", que se encuentra en el disco *La Experiencia, grupo folclórico* (2003), del grupo La Experiencia, y otra versión que aparece en el disco *Pura chonta*, del grupo Bahía Trío (2005). El andarele, por su parte, aunque es de conocimiento común en la zona del Pacífico sur colombiano, es un género que proviene de la

---

1 "La bámbara negra" (disco del Pacífico de Procultura) también parece ser más una canción particular que un género, por eso no la incluimos en este material.

región de Esmeraldas (Ecuador), y que representa más a la música de marimba en Ecuador que a la colombiana.

Musicalmente, la juga grande corresponde casi exactamente al género conocido en Ecuador como el agualarga. Y es tal vez, junto con el andarele, el género más representativo de Ecuador, mientras que en Colombia es muy poco conocido. Lo incluimos en este trabajo porque es uno de los géneros que distingue al maestro Gualajo y su grupo, y porque presenta unas características que nos parecieron importantes documentar.

Por su parte, el género conocido como rumba es el de más reciente aparición en la música del Pacífico sur colombiano. Muestra una clara influencia de la salsa, y es uno de los géneros preferidos por las nuevas generaciones. Lo incluimos aquí para no limitarnos a dar la visión que los viejos maestros y cantadoras tienen de la música de arrullos y currulaos, también para hacer palpable el carácter inevitablemente dinámico que tienen las músicas tradicionales y las diferentes formas en que las nuevas generaciones se apropian de ellas.

Organología

La música de arrullos y la música de currulaos tienen una organología similar. Si bien no existe una organología definitiva y única que sea de "obligatorio cumplimiento" para interpretar estas músicas, en los últimos años se ha comenzado a estandarizar el formato de dos bombos, dos cununos, una voz solista (que puede ser masculina o femenina), tres o cuatro cantadoras (respondedoras) con guasás, y una marimba. Este formato es el de la mayoría de las grabaciones discográficas existentes, es el que más se utiliza cuando hay eventos culturales o conciertos y es el formato que se exige en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en la modalidad de "música de marimba". Veamos cada uno de los instrumentos:

Bombos: tambores cilíndricos de doble parche. En su versión tradicional, uno de los parches es de cuero de venado y el otro es de cuero de tatabro. Se percuten con dos palos. Uno de ellos golpea la madera y el otro, recubierto en la punta con tela o espuma, golpea el cuero (de tatabro, tradicionalmente). Hay dos tipos: bombo golpeador o macho, y bombo arrullador o hembra. El bombo golpeador es el más grande, por lo cual produce el sonido más grave. En él reside la mayor responsabilidad en la sensación del *groove* y la estabilidad rítmica de todo el grupo. Al respecto, dice Benigna Solís:

> Sí, pero el punto clave lo pone es el bombo golpeador. Que eso es otra cosa que hay que saber, y Gualajo les tiene que haber dicho eso a ustedes. O sea: un currulao, el que marca la pauta en un currulao es el bombo golpeador. Porque si no hay bombo golpeador, ahí marimba y todos los demás instrumentos se vienen al piso. Porque siempre el que está marcando la pauta es el bombo golpeador. O sea, él es el que manda, él es el macho de ahí de ese currulao.[2]

El bombo arrullador es el más pequeño y su sonido es menos grave. El patrón rítmico que ejecuta, aunque igualmente importante, está menos expuesto que el del golpeador, por lo cual es usual que se golpee menos fuerte y se escuche menos.

2 Aquí Benigna utiliza el término 'currulao' para designar genéricamente tanto jugas como currulaos.

Cununos: tambores cónicos de un solo parche, que por lo general es de cuero de venado. Se ejecutan con las palmas de las manos y se agrupan en dos categorías: cununo macho y cununo hembra. El cununo macho es el más grande y marca un patrón rítmico constante que permite aclarar la sensación métrica. El cununo hembra tiene el papel de adornar e improvisar constantemente, para darle un poco de variación a la interpretación. Sin embargo, también es común encontrar agrupaciones en las que los dos cununos se intercambian la función de adornar e improvisar. Así, mientras un cununo marca la base el otro improvisa, y cuando este deja de improvisar y pasa a tocar la base, es el otro cununo el que comienza a improvisar. En cualquier caso, lo más importante es que en ningún momento los dos cununos improvisen a un mismo tiempo porque se genera desacople rítmico.

Guasás: especie de sonajeros. Son tubos de guadua rellenos con semillas de achira, a los que se les atraviesan algunos listones para retrasar un poco el viaje de las semillas por el tubo, de manera semejante al mecanismo del palo de agua. Esto genera un sonido menos percutido, menos definido. Este instrumento es el que genera el sonido más brillante en el conjunto. Además, ejecuta un ritmo constante que permite aclarar el tempo y la métrica. Las cantadoras tocan los guasás mientras entonan los versos o coros.

Voz solista: es la que se encarga de cantar la línea melódica principal de la canción y, en las secciones responsoriales, es quien le contesta al coro.

Las cantadoras: son las encargadas de llevar el coro y de tocar, simultáneamente, los guasás (casi siempre este papel le corresponde a la mujer).

La marimba de chonta: xilófono. Comúnmente lleva entre 19 y 23 tablas hechas de diferentes palmas (chontaduro, gualte, pambil, etc.), y sus resonadores son de guadua. Aunque en los últimos años se han comenzado a construir con afinación diatónica o cromática temperada, tradicionalmente su afinación es diatónica pero con las segundas menores un poco grandes y las segundas mayores un poco pequeñas con respecto a la afinación de temperamento igual. Su función principal es llevar la armonía e imprimir más síncopas y variedad rítmica al conjunto. Su uso es indispensable en los currulaos o bambucos viejos, y opcional en los demás géneros.

Aunque este es el formato más difundido, en Tumaco y en Esmeraldas el formato tradicional es con un solo bombo (bombo golpeador) y hasta tres cununos, que se turnan la función de adornar e improvisar. Sin embargo, para participar en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, los conjuntos de Tumaco y de Esmeraldas tienen que adaptarse a las exigencias del concurso y cambiar su organología para este evento.

Afinación

La afinación en la música de arrullos y currulaos es quizás uno de los factores que más llama la atención. Las voces y la marimba, que son los instrumentos melódicos del formato, tienen un sistema de afinación particular, que no corresponde exactamente con la afinación de temperamento igual común en la música "occidental" desde el siglo XVIII. Primero describiremos la afinación de las voces y luego abordaremos el tema de la marimba.

Las voces en la música de arrullos y currulaos cantan melodías enmarcadas dentro de una escala de seis sonidos. Comparada con los modos mayor o menor del sistema

occidental, esta escala comprende los grados 1, 2, 3, 4, 5 y 7. Es decir, omite el sexto grado. Pero en su afinación, los grados 3 y 7 presentan una variación que algunas veces tiende al modo mayor (3ª y 7ª mayor), otras al modo menor (3ª y 7ª menor) y en otros casos se ubica entre ambas. También es común escuchar coros en los que unas voces tienden hacia la 3ª menor y otras tienden hacia la 3ª mayor. Lo mismo ocurre con la séptima. Esto genera una sonoridad particular para esta música y se constituye en una característica estilística, parte importante de su color.

Por su parte, la marimba de chonta tradicional se afina con una lógica semejante a la de las voces. Se construye con una escala diatónica (de siete sonidos), pero con una afinación en la cual se busca obtener una 3ª y una 7ª que se encuentren a medio camino entre mayor y menor. Es decir, una 3ª menor alta en afinación, o una 3ª mayor baja en afinación, y una 7ª menor alta en afinación, o una 7ª mayor baja en afinación. Esto lleva a que la escala diatónica se afine con una distancia de medios tonos un poco mayor de 100 cents (medida que define el medio tono en la escala temperada), y también a que algunas distancias de tonos enteros sean un poco menores de 200 cents. Así, las distancias de medios tonos y de tonos enteros tienden a emparejarse un poco, sin llegar a ser iguales[3]. Esta particularidad de la afinación, en la que las diferencias interválicas entre tablas adyacentes es pequeña, tiene una funcionalidad práctica muy importante: permite que una misma melodía se pueda interpretar utilizando prácticamente cualquier tabla de la marimba como su tónica. Es decir, si el intervalo entre dos tablas adyacentes de la marimba es siempre similar, esto implica que no importa cuál tabla de la marimba se escoja para comenzar una melodía, o cuál tabla se escoja como la tónica de la melodía, en todos los casos la escala obtenida presentará una afinación más o menos similar. La gran ventaja es que, independientemente del tono que escoja la voz solista para cantar una canción dada, la marimba probablemente se podrá acomodar a ese tono sin dificultad —incluso a pesar de ser diatónica y no cromática—.

Esto es lo que se trata de mostrar en la pista "Afinación de la marimba" (carpeta de audio 4 pista 28). En este ejemplo se puede escuchar una base de currulao en la marimba, que se toca utilizando cuatro tablas de inicio diferentes (o cuatro tonalidades diferentes). Las diferencias que se presentan en la afinación al cambiar de tabla, si bien pueden parecernos grandes en un principio, en realidad no lo son para la música de arrullos y currulaos. En suma, lo más importante no es tener una afinación precisa, sino poder generar la sensación de la curva melódica deseada manteniéndose dentro de unos rangos de afinación tolerables, que suelen ser más amplios para el caso de los grados 3 y 7.

Parte de ese nivel de "tolerancia" en la afinación de la marimba tiene que ver con dos aspectos fundamentales. Por un lado, las melodías que interpreta la marimba, al igual que las voces, también se enmarcan dentro de una escala de seis sonidos. Esto quiere decir que, aunque la marimba se afine con una escala de 7 sonidos, las melodías solo utilizan seis: 1, 2, 3, 4, 5 y 7[4]. También es común que las voces canten una melodía que está originalmente en modo mayor o menor, y que esa afinación no corresponda de forma precisa a la afinación de la marimba. Lo que suele ocurrir

---

3 Una aproximación cuantitativa a la afinación de las marimbas se puede encontrar en el texto de Carlos Miñana (2010).

4 Excepto en dos casos: en la juga grande que, como se verá más adelante, utiliza una escala pentatónica; y en la rumba, que por influencia de la salsa imita un tumbao típico de son montuno en la marimba.

es que la marimba, siempre y cuando se encuentre un tono que se acerque al tono escogido por las voces, se podrá tocar sin problemas, aunque haya una diferencia en la afinación respecto a las voces. Es decir, el margen de "tolerancia" en la afinación entre la marimba y las voces es mucho mayor que el margen de "tolerancia" en la afinación entre unas voces y otras[5].

La utilización de una escala de seis sonidos y el alto nivel de "tolerancia" en la afinación con respecto a las voces hacen que cambiar de tono en una marimba sea algo simple. Sin embargo, aunque los músicos tradicionales suelen ser enfáticos en mostrar la posibilidad que tiene la marimba de ejecutar cualquier melodía comenzando en cualquier tabla (o en cualquier tonalidad), en la práctica se puede ver que cada marimbero tiene unas tablas (o tonos) preferidas para interpretar los temas. Por lo general, en una o dos tablas en cada octava de la marimba no se escucha muy bien la afinación para tocar una melodía, pero si a un marimbero tradicional se le pide que las use para tocar un tema, probablemente lo hará[6].

De lo anterior se concluye que dos marimbas tradicionales nunca estarán afinadas exactamente igual, aunque hayan sido construidas por la misma persona. Las marimbas tradicionales se afinan de manera empírica, guiados únicamente por el oído. Según Gualajo, él "acordina con el cerebro, no con acordinador"; es decir, que afina las marimbas con el oído y no con afinador. De la misma manera lo hacen los marimberos tradicionales: solo con un machete y ayudados por su intuición musical. No se busca una afinación precisa, sino un contorno que permita distinguir las melodías. La afinación en este caso es más una aproximación, un contorno, que permite distinguir las melodías. Recomendamos al lector escuchar en detalle los temas grabados en la carpeta de audio 1 para comprender mejor esta explicación.

En los últimos años se ha extendido notoriamente el uso de marimbas temperadas, principalmente por parte de los músicos jóvenes. Si bien esto les permite interactuar más fácilmente con otros instrumentos de tradición occidental (pianos, guitarras, saxofones, etc.), si la construcción es diatónica (es decir, no cromática) les dificulta la posibilidad de tomar cualquier tabla como tónica, lo que sí se puede hacer en una marimba tradicional. Así, por ejemplo, quienes tengan una marimba diatónica afinada con la escala de Do mayor, y teniendo en cuenta que esta música no usa el sexto grado, usualmente podrá tocar melodías en Do mayor, re menor y sol mayor (teniendo en cuenta el nivel de tolerancia que hay en esta música para el uso del séptimo grado de la tonalidad). Estas pocas tonalidades de uso constituye una gran limitante para las marimbas diatónicas temperadas. No obstante, un recurso efectivo, aunque poco conocido en la región, para poder usar otras tonalidades en una marimba temperada, es el siguiente: se puede bajar medio tono

---

5 Esta situación se da más en los arrullos y currulaos que en las grabaciones de estudio. En este último caso la afinación entre la marimba y las voces se ensaya para que no haya mayores diferencias. No obstante, para tener una referencia de estas diferencias de afinación entre las voces, así como entre las voces y la marimba, el lector puede remitirse, por ejemplo, a los siguientes discos: *Arriba suena marimba* (Grupo Naidy, especialmente en las canciones "El botellón" y "¿Lo que suena qué será?"), *Al rescate de nuestras raíces* (Grupo Buscajá), *El pianista de la selva* (Grupo Gualajo), *Sonar de marimba* (Grupo Socavón).

6 Las tablas en las que no se escucha de manera tan aceptable la afinación corresponderían a las escalas frigia y locria, si la marimba fuera afinada bajo el sistema occidental. Es decir, aunque las marimbas suelen afinarse con distancias similares entre tablas adyacentes, de todas maneras se encuentran unas distancias más pequeñas que corresponderían a los medios tonos. Así, aparecerían modos aproximados al frigio y al locrio —y a veces también al lidio—, en los que la afinación podría llegar a salirse de los rangos aceptables para esta práctica musical.

la afinación de cualquiera de las tablas de la marimba colocándole en uno de sus extremos una pequeña bola de cera de abeja (usualmente se coloca debajo de la tabla para que el público no se percate del "truco" utilizado). Si, por ejemplo, a una marimba en do mayor le colocamos cera a las tablas que corresponden a la nota Si, estas quedarán afinadas en Si bemol, lo cual hace que la marimba quede afinada en Fa mayor. La cantidad de cera requerida para cada tabla depende del registro, así como del tamaño de las tablas (será diferente entonces para cada marimba), por lo cual el marimbero debe determinar esto a oído. Este recurso es muy útil porque permite ampliar muchísimo las posibilidades tonales de las marimbas diatónicas temperadas. No obstante, no se debe abusar de su uso (es decir, no se deben bajar medio tono muchas de las tablas de la marimba) porque puede opacar un poco la sonoridad del instrumento ya que al colocarle cera a las tablas éstas tienden a resonar un poco menos de lo usual.

Aspecto melódico-armónico

Una vez aclarada la afinación, podemos abordar el análisis del aspecto melódico-armónico.

La mayor parte de la música de arrullos y currulaos muestra un comportamiento melódico-armónico similar. Como vimos, la escala que se utiliza es de seis sonidos. Sin importar que la afinación tienda más hacia mayor o hacia menor, los grados utilizados son 1, 2, 3, 4, 5 y 7. Se usan a partir de los arpegios de tónica (1, 3 y 5) y de dominante con séptima (5, 7, 2, 4). Para efectos prácticos, escribiremos los ejemplos en la tonalidad de *fa* mayor, y aclaramos que la partitura sirve para mostrar los grados utilizados en las melodías más que para definir una afinación particular. En este caso, pensemos que la nota *fa* corresponde a la tabla 1, la nota *sol* a la tabla 2, la nota *la* a la tabla 3, y así sucesivamente. Tengamos en cuenta que en una marimba tradicional casi cualquier tabla puede ser escogida como la tabla 1, siempre y cuando el registro sea el adecuado para lo que se desee.

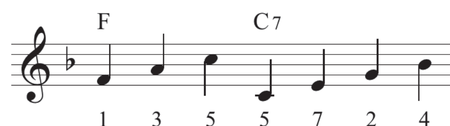


Figura 1.

Para efectos del análisis, llamemos tónica al arpegio de *fa*, y dominante al arpegio de C7, aunque la afinación en una marimba cualquiera, en una canción cualquiera, no necesariamente corresponda con los acordes mayor y dominante, respectivamente. La escogencia de estos términos obedece a que en esta música se presenta una clara alternancia de armonías que cumplen funciones de tensión y reposo. La música de arrullos y currulaos funciona casi en su totalidad únicamente a partir de la utilización de estos dos arpegios (excepto por el caso de la juga grande y la rumba, que se analizarán más adelante). Específicamente, los toques en la marimba se basan en diferentes formas de interpretar estos arpegios, principalmente, estableciendo variaciones rítmicas. Las melodías de las voces también se basan en estos arpegios y agregan notas de paso diatónicas que les dan más fluidez.

Precisamente, la escala de seis sonidos propia de la música de arrullos y currulaos surge por agrupar en el rango de una octava las notas utilizadas en ambos arpegios, así:

F C7

1 3 5 2 4 5 7

Figura 2.

Organizados en orden ascendente, a manera de escala, es:

1 2 3 4 5 7

Figura 3.

Resulta particular que no se use el sexto grado, lo cual es parte de la sonoridad y del estilo de la música del Pacífico sur. Miremos algunos ejemplos:

La melodía de "Los pastores y los reyes" (carpeta de audio 1, pista 2) no presenta el sexto grado (*re*, escrita aquí en *fa* mayor).

Vie - nen ba - jan___ do los pas - to - res y los re___ yes

Figura 4. "Los pastores y los reyes".

Lo mismo ocurre en "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4).

Ay___ An - to - nio, Ay Jo - sé‿An - to - nio

Figura 5. Coro de "José Antonio".

Las canciones "Una mano 'e currulao", "Divino Antonio" y "La gallina culidura" se aproximan un poco más a la afinación del modo menor, por lo cual las escribimos en *fa* menor. Vemos que tampoco utilizan el sexto grado, que en este caso corresponde a la nota *re* bemol.
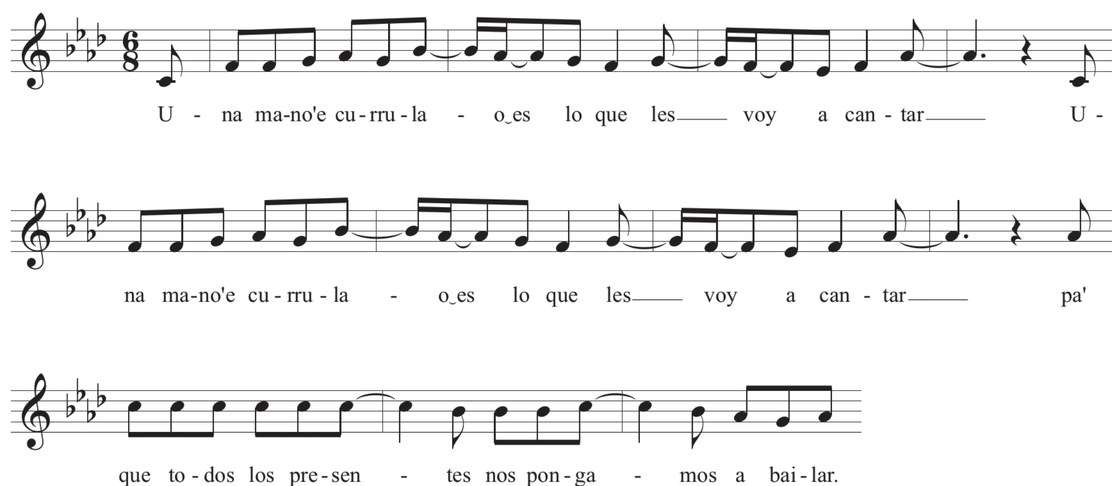


Figura 6. "Mano 'e currulao".
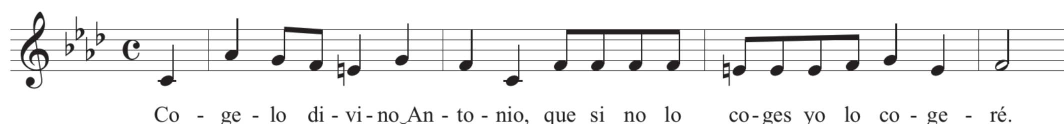


Figura 7. "Divino Antonio".

Y tal vez donde más claro se percibe es en "La gallina culidura".
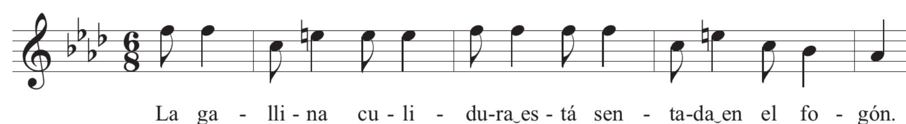


Figura 8. "La gallina culidura".

En los fraseos de la marimba ocurre lo mismo, solo que los arpegios de tónica y dominante aparecen de manera mucho más clara. Como norma general, los fraseos en la marimba se generan utilizando casi de manera exclusiva las notas de los acordes de tónica y dominante, y por eso son más frecuentes los movimientos por terceras que por grados conjuntos. Los grados conjuntos suelen aparecer de dos maneras: para conducir el cambio de una armonía a la otra (de tónica a dominante o viceversa) y al usar la séptima en el acorde de dominante, que se encuentra a una segunda (grado conjunto ascendente) de la fundamental de ese mismo acorde. Veamos esto en algunas bases de marimba:
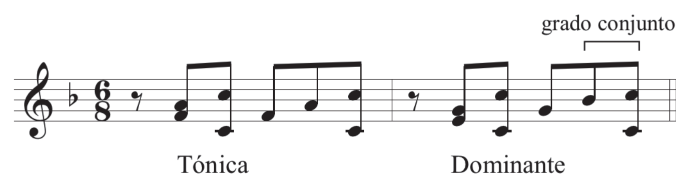


Figura 9.

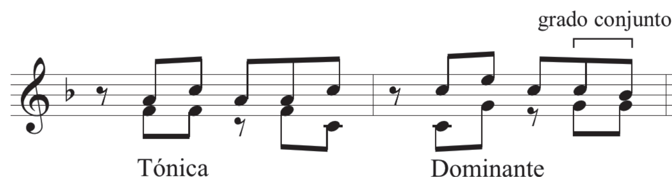


Figura 10.

En el siguiente ejemplo se muestra el uso de grados conjuntos para cambiar de un acorde al siguiente:

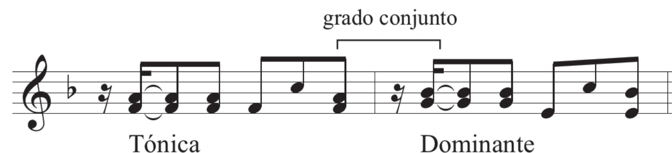


Figura 11.

En los ejemplos anteriores podemos apreciar claramente el uso de las triadas de tónica y dominante como un aspecto clave en la construcción de los fraseos en la marimba, pero este comportamiento no es exclusivo de las bases de juga o currulao, sino que es la constante en todo el discurso musical de la marimba de chonta. Con este principio también se improvisan los solos de marimba y se crean las entradas de este instrumento en los currulaos[7]. Veamos, por ejemplo, una entrada que hace Baudilio Cuama, incluida en este material (carpeta de audio 5, pista 41):
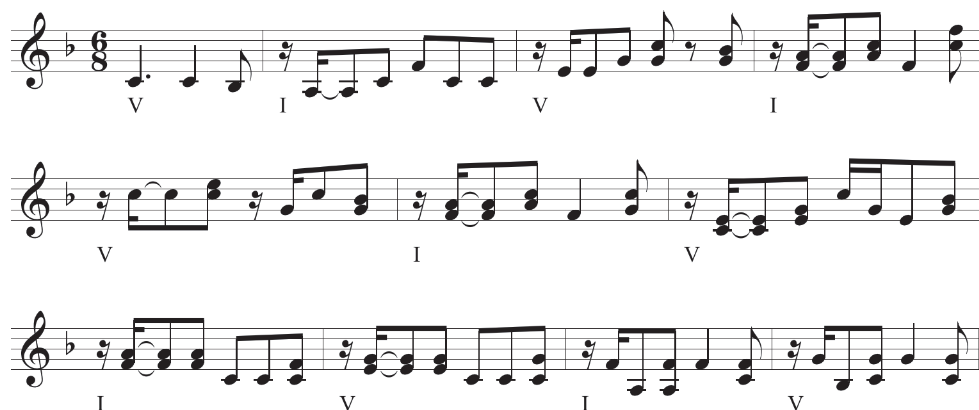


Figura 12. Entrada de currulao de Baudilio Cuama.

En el ejemplo se ve cómo Baudilio Cuama únicamente toca las notas que corresponden a cada acorde, y con base en ello construye su discurso musical. Cada compás está en acorde de tónica o de dominante (con séptima) y en cada compás solo se usan las notas de esos acordes. La única excepción en este ejemplo es la última corchea del compás 6, en la que Baudilio Cuama anticipa la armonía siguiente. Es decir, estando en acorde de tónica, en la última corchea del compás don Baudilio pasa a tocar las notas del acorde de dominante. Esta forma de anticipar la armonía es muy recurrente en los fraseos de la marimba y en las melodías cantadas.

7 Esto se puede apreciar en la introducción de marimba que hace Gualajo a la canción "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4). La entrada es un poco más corta y tiene un registro menor que el ejemplo tomado de Baudilio Cuama.

Otra característica general del aspecto melódico de la música de arrullos y currulaos es el uso de gestos melódicos, en muchos casos cadenciales, basados en la secuencia de los grados 7, 5, 4 y 3. Son fraseos que comienzan en dominante, utilizan allí los grados 7, 5 y 4 (3ª, fundamental y 7ª del acorde de dominante) y resuelven a la 3ª del acorde de tónica. Si lo escribiéramos en *fa* mayor, los grados serían los siguientes:
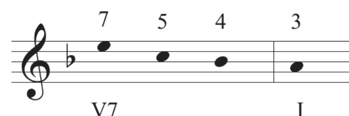


Figura 13.

Encontramos este tipo de contorno melódico en el coro del currulao "José Antonio" y en "La gallina culidura":
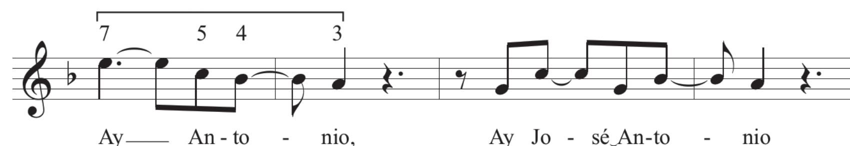


Figura 14. Coro de "José Antonio".
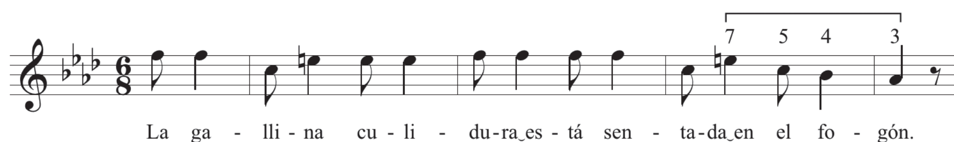


Figura 15. "La gallina culidura".

También es común en los fraseos de la marimba. Veamos algunos ejemplos:

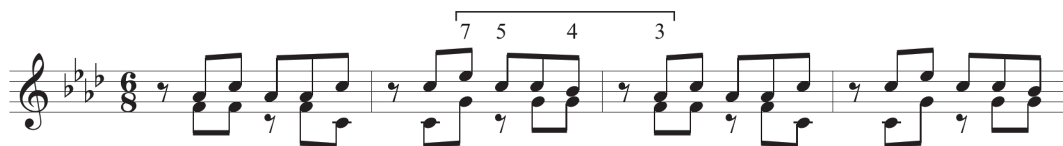


Figura 16. Fraseo de marimba (a).

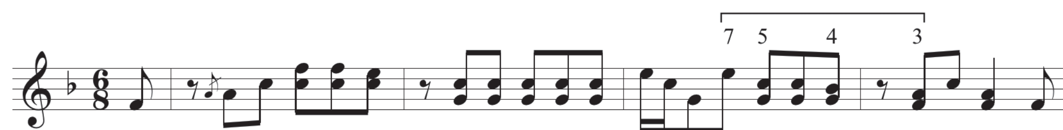


Figura 17. Fraseo de marimba (b).

Y este contorno melódico se encuentra en muchas otras bases de marimba, así como en las entradas de marimba en el currulao (entrada de Baudilio Cuama, compases 5 y 6; entrada de Marino Beltrán, compases 8 al 13)[8].

---

8 El gesto melódico 7 5 4 3 es además muy común como figura cadencial en valses ecuatorianos, bambucos, pasillos y otras músicas relacionadas con el mismo entorno geográfico e histórico de la música de arrullos y currulaos. Según Hernández (2012), en los bambucos bogotanos de principios de siglo XX este gesto se relaciona con otros materiales musicales para constituir todo un tópico de melancolía andina. Y a pesar de su extensa difusión, este gesto no ha sido abordado en la literatura musicológica.

Aspecto métrico

En el aspecto métrico, la música de arrullos y currulaos se puede agrupar en dos grandes campos: los géneros binarios de subdivisión ternaria (compás de 6/8) y los géneros binarios de subdivisión binaria (compás de 2/4, 4/4 o 2/2). Al primer grupo corresponden los géneros currulao, juga, juga grande y torbellino; al segundo grupo, el bunde y la rumba.

La gran mayoría del repertorio de música de arrullos y currulaos pertenece a los géneros juga, currulao y, en menor medida, al bunde[9]. Por ello, cuando se habla de música tradicional del Pacífico sur normalmente se piensa en música en 6/8 —como jugas y currulaos— más que en otros géneros.

Los géneros que están en compás de 6/8 tienen una estructura rítmica en común: la base de cununos, bombos y guasás es la misma para todos ellos, y los fraseos de la marimba tienen una rítmica similar. Veamos la base rítmica de los géneros en 6/8:

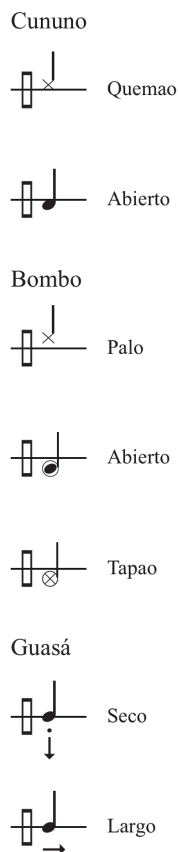


Figura 18. Convenciones de percusión.

9 Los géneros juga grande, torbellino y rumba comprenden repertorios muy escasos, por lo que no es tan común escucharlos en concierto ni encontrarlos en grabaciones. Si clasificamos el repertorio por cada uno de los géneros, de mayor a menor presencia, el orden es: juga, currulao, bunde, rumba, torbellino y juga grande.

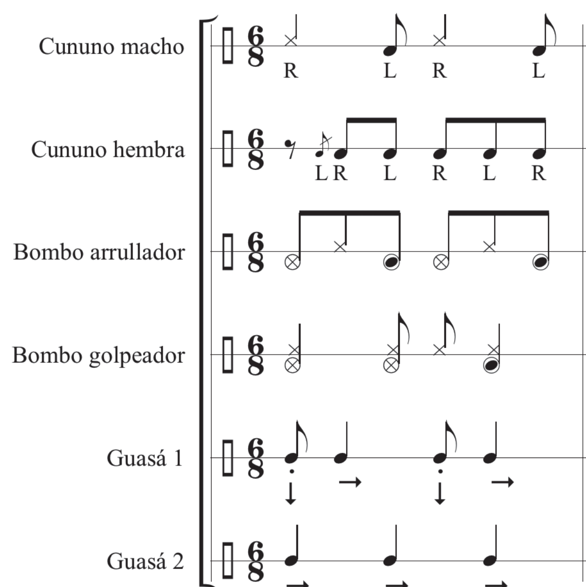


Figura 19. Base de currulao, juga, juga grande y torbellino.

Estos patrones rítmicos, o variaciones de ellos, corresponden a las bases más comunes para los géneros currulao, juga, juga grande y torbellino[10].

Si bien la partitura se entiende más fácilmente escrita en 6/8, vale la pena aclarar que esta música genera una dualidad de métricas con el compás de 3/4, y eso es parte sustancial de su riqueza rítmica.

Dualidad métrica

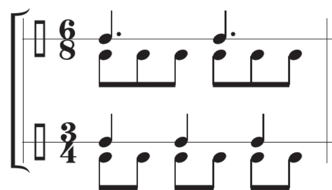


Figura 20 (a).

Si miramos nuevamente la base rítmica en 6/8 (Figura 19), vemos que desde la misma base está presente esa dualidad 6/8-3/4. En los guasás se evidencia cómo el guasá 1 está marcando en 6/8 mientras el guasá 2 marca las negras como si estuviera en compás de 3/4. Además, en el bombo golpeador el acento más fuerte recae sobre la quinta corchea, en el golpe abierto que se da sobre el parche. Esa quinta corchea, que corresponde en compás de 3/4 a la tercera negra, es el acento más importante en esta base rítmica; es el acento que soporta y da la base para el resto del ensamble. Por eso, cuando Benigna Solís dice que "el que marca la pauta en un currulao [...] es el bombo golpeador", se refiere principalmente a que es el instrumento encargado de marcar el acento de la quinta corchea que lleva todo el peso del *groove*, del "afinque", de la estabilidad rítmica[11].

10 Ver también las bases que presenta Alejandro Martínez (2005).

11 El lector puede remitirse a la segunda parte de este material, en donde encontrará una explicación de las convenciones de la percusión, así como al material de audio en donde puede escuchar e identificar los elementos mencionados.

Un aspecto rítmico muy interesante en los currulaos y jugas es el uso frecuente del siguiente patrón rítmico al inicio del compás, de uso recurrente en las voces, los cununos y la marimba:



Figura 20(b).

A veces este patrón se complementa con tres corcheas; y otras, con una negra y dos corcheas, así:

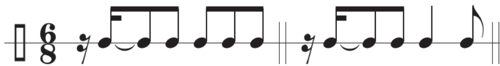


Figura 20(c).

El uso de esta figura rítmica es frecuente dentro del discurso musical y, por ende, es una de las características rítmicas de esta música, parte de su sabor particular. Así se ve en las entradas de currulaos transcritas anteriormente y en los versos de las jugas "Mano 'e currulao" y "Los pastores y los reyes". Este patrón aparece una vez y luego la rítmica cambia a la subdivisión usual en corcheas. Veamos la melodía que interpretan las voces en las glosas de la canción "Quitate de mi escalera" (Socavón 2002), una de las canciones más populares de esta música:
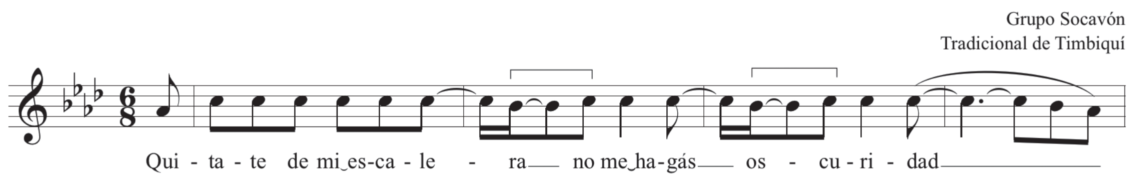


Figura 20(d). "Quitate de mi escalera", grupo Socavón.

En algunas ocasiones el maestro Gualajo y su hermano Genaro interpretan esta figura en la marimba de forma continua, estableciendo un *ostinato* rítmico de una gran complejidad interpretativa. Al presentarse de manera continua, produce la sensación de una yuxtaposición de subdivisión binaria del pulso, ligeramente desplazada del primer tiempo. Por esta razón, muchos músicos suelen llamar "dosillo" a este patrón: una figura rítmica que marca una subdivisión binaria dentro de un contexto de subdivisión ternaria.

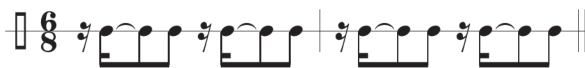


Figura 20(e) .

También se podría escribir así:



Figura 20(f) .

En "Mañana me voy de Guapi" hay ejemplos del uso continuo de esta figura, no en toda la canción, pero sí en fragmentos largos cuya base se hace solo con este "dosillo" (Naidy 2003, pista 3). "Mirando" (pista 1) también usa esta base, que es justo la que usa el grupo ChocQuibTown en su canción "Somos pacífico". En estos dos currulaos, Gualajo hace la misma base y canta con la misma rítmica. Por otra

parte, en la juga grande “Comadre Araña”, con frecuencia se queda marcando esa figura por varios compases. Otro muy buen ejemplo de un “dosillo” extendido, ya no en la marimba sino en las voces, es “Oiaymeló”, de Alé Kumá (interpretada por Benigna Solís en el 2002). También se encuentra de forma continua en la melodía de la canción “La doncellita” (Herencia de Timbiquí 2010). En la segunda parte de este material se encuentra un estudio de esta rítmica.

Cómo se establecen las formas

La música de arrullos y currulaos es en esencia de tipo responsorial. Esto es, una voz solista y un coro que le contesta. Por ejemplo, miremos la sección responsorial de “Divino Antonio” (carpeta de audio 1, pista 1):

Co - ge - lo di - vi-no‿An - to - nio, co - ge - lo di - vi-no‿An - to - nio que si no lo
coro
co-ges yo lo co - ge - ré, que si no lo co-ges yo lo co - ge - ré, que si no lo
co-ges yo lo co - ge - ré, que si no lo co-ges yo lo co - ge - ré,
y sigue...

Figura 21 .“Divino Antonio”.

En “Los pastores y los reyes” (carpeta de audio 1, pista 2) ocurre algo semejante:

coro
Vie - nen ba - jan - do los pas - to - res y los re - yes, ya vie -
5
- - nen ba - jan - do u los pas - to - res y los re - yes, los pas - to -
9
- res y los re - yes, los pas - to - res y los re - yes, los pas - to -
13
- res y los re - yes los pas - to - res y los re - yes, es - ta no -
17
- che‿es no - che - bue - na oí, los pas - to - res y los re - yes,
y sigue...

Figura 22. “Los pastores y los reyes”.

Algunas veces, la sección de la voz solista se extiende un poco, de tal manera que se puede generar una estrofa antes de dar la entrada a la sección responsorial propiamente dicha. Miremos, por ejemplo, lo que ocurre al comienzo de la juga “Mano 'e currulao” (carpeta de audio 1, pista 3):

Figura 23. “Mano'e currulao”.

Benigna comienza la canción con un texto corto a manera de estrofa para luego dar la entrada a la parte responsorial. Esta sección responsorial es de duración libre y termina en el momento en el que la voz solista vuelve a cantar la melodía inicial, probablemente con otro texto, en lo que se podría considerar una segunda estrofa. En las canciones que tienen estrofas, la estructura se organiza alternando estrofas y coros tantas veces como lo desee quien lleva la voz solista.

Desde la década de los noventa, con frecuencia se ha comenzado a añadir un solo de marimba en la mitad de las canciones. Esto puede ocurrir en cualquier género. Sirve para darle descanso a las cantadoras y para alargar los temas. Además, el solo de marimba es importante para que el marimbero muestre su habilidad en el instrumento, algo que puede ser vital en los contextos urbanos en los que la competencia musical es cada vez más fuerte e interpretar la música es, en muchos casos, una profesión y una fuente de ingresos (algunas veces la única). En parte, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez ha creado entre los marimberos esa necesidad de hacer solos, y hacerlos muy bien, porque en el Festival se otorga

un premio en dinero al "mejor intérprete de la marimba". Teniendo en cuenta las semejanzas entre las bases de marimba que se usan para acompañar currulaos, jugas, bundes, etc., un marimbero debe demostrar sus habilidades en la improvisación para aspirar a ganar, puesto que es allí donde se puede diferenciar de los demás. Sin importar el género que se esté interpretando, en mitad de la canción (entre un coro y otro, o entre un coro y el comienzo de otra estrofa) el marimbero puede hacer un solo. En este punto, los demás instrumentos usualmente tocan un poco más suave para permitir que la marimba se escuche con mayor claridad.

Cabe resaltar que, normalmente, ningún otro instrumento tiene espacio para un solo. Esto se explica en gran medida porque en el Festival Petronio Álvarez no se da premio a "mejor intérprete del cununo" o "mejor intérprete del bombo", entonces no hace falta demostrar virtuosismo.

En cuanto a los comienzos de las canciones, la voz líder suele empezar y, después de presentar la melodía, ingresan los instrumentos de percusión, bien sea uno a uno o todos al tiempo. Si escuchamos nuevamente la grabación de "Los pastores y los reyes", nos damos cuenta de que Benigna canta sola los dos primeros coros, para luego sí limitarse a cantar la voz solista y dejar que las demás cantadoras respondan. Esta forma de comenzar las canciones es muy tradicional, ya que en un contexto de arrullo y currulao las cantadoras no siempre saben qué tema va a interpretar la voz solista. Por eso la voz solista expone tanto la pregunta como la respuesta de la canción un par de veces para que las demás personas puedan comenzar a cantar y tocar. En el caso de que la canción sea desconocida, basta con escuchar un par de repeticiones del coro para que las demás cantadoras se lo aprendan y lo canten; por su parte, los instrumentistas tienen tiempo suficiente para determinar si es un género en 6/8 (currulao, juga, juga grande o torbellino) o si deben acompañar un bunde o una rumba. Comenzar una canción de esta manera es muy común en las músicas populares y tradicionales que se transmiten de forma oral, porque permite interpretar repertorios amplios sin necesidad expresa de que todos los participantes conozcan las canciones de antemano y sin necesidad de hacer ensayos grupales.

En esta grabación, el maestro Gualajo comienza a tocar la marimba casi al tiempo que canta Benigna, ya que con anticipación conocía la tabla o el tono en el que ella iba a cantar. Por su parte, los demás instrumentos de percusión empiezan juntos después de escuchar dos versos y las cantadoras toman el coro.

Las canciones siempre terminan después de que se ha cantando el coro por un buen tiempo. En un contexto de arrullo o currulao, la voz solista decide el momento de terminar y lo marca al cantar el coro con un fuerte *ritardando*. Así, los demás músicos y cantadoras reaccionan al *ritardando* y finalizan la canción con un calderón o, simplemente, dejan de tocar.

En una situación de tarima (concurso, festival o concierto) se suelen hacer arreglos precisos para marcar los finales de las canciones, así como las introducciones y/o secciones intermedias para solos, cortes o cualquier recurso que el arreglista o el director del grupo quiera incorporar. En el caso de las canciones que acompañan este material, todos los finales fueron espontáneos y se dejaron a la libre decisión de los músicos en el momento de grabar.

Participación e interacción

La música de arrullos y currulaos, al igual que la gran mayoría de las músicas populares y tradicionales de Colombia —y el mundo—, se interpreta en grupo. Esto se debe a que cumple una función social para reunir a las personas, bien sea para adorar a los santos o celebrar una fiesta. En ambos casos, lo más importante alrededor de la música es que genere la participación de la mayor cantidad posible de personas. Óscar Montaño nos comentó acerca de las festividades en Guapi:

> Y de manera particular también, digamos, hay familias que también organizan de manera particular sus festejos. Entonces la gente sabe que en la casa de fulano, en tal fecha, va uno allá a arrullar. Entonces uno dice, "eh, compadre, bueno, usté sabe que mañana vamos a estar ahí en la casa, vamos a tocar". Entonces todo el mundo sabe que en la casa del compadre va a haber toque. Y así. Entonces la gente va, y todo el mundo quiere participar y cantar y estar ahí. Ya no se mira tanto si este es el gran músico o no. Todo el mundo participa, así sea bailando o cantando o tocando.

Además del formato usual de dos cununos, dos bombos y la marimba (opcional), puede haber tantas cantadoras como asistentes a la celebración y todas pueden cantar y agitar sus guasás al mismo tiempo. Es decir, para que un arrullo o un currulao se pueda llevar a cabo, debe haber al menos un cununo, un bombo y tres cantadoras con sus guasás (una voz solista y dos respondedoras). La presencia de cada uno de los instrumentos es importante para darle forma y vida a la música, pero la presencia de cantadoras es indispensable. No existe repertorio tradicional que sea únicamente instrumental. Por lo tanto, las cantadoras son parte esencial en esta música, incluso más importantes que la misma marimba. Sobre esto, Óscar Montaño nos dijo en una entrevista:

> *Leonor: ¿Usted diría que las voces son más importantes que la marimba?*
>
> Óscar: De cierta manera, yo diría que sí. Me atrevería a decir que sí, sin demeritar.
>
> *L.: O sea, se arma la parranda solo con percusión y voces.*
>
> Ó: La marimba se vuelve esencial para el bambuco y el currulao. Pero las voces son lo más esencial. Por ejemplo, a las calles se llevan los bombos, los cununos, los guasás y las voces y esas son las que entonan.

A los músicos tradicionales no les gusta cantar una canción sin tener quién les conteste, es decir, sin tener unas cantadoras que respondan con el coro. Cuando le pedimos a Liomedes Portocarrero, legendaria cantadora guapireña, que nos cantara una juga, nos comentó:

> Pero yo cantando sola, ¿cómo lo grabamos? Porque todos los arrullos se glosan, pero tienen que tener una segundera. ¿No ve Gualajo? Gualajo entona una juga, entona un currulao, pero le contesta la contestadora. Tiene que tener una segundera. Ustedes pueden los arrullos anotarlos. Porque la melodía la da uno mismo. Por lo menos se dice: (Canta) San uuta guante… cómo se llamaba usté. Esa es una juga, (sigue cantando) una juga. Pero tienen que anotarla, porque yo misma no se la canto sola.

Más tarde, en la misma entrevista, surgió un comentario similar cuando le preguntábamos sobre el bambuco viejo:

> Liomedes: El bambuco viejo era "Adiós por el hombre".

> *Tito Medina: ¿Ese es de los más antiguos que se acuerda?*
>
> Liomedes: Sí, "Adiós por el hombre". "Alguacil emprendedor", el otro. Y contestaban las cantadoras: que prenden a los marinos.
>
> *Juan Sebastián: ¿Y cómo era ese? ¿Nos puede cantar un pedacito?*
>
> Liomedes: Qué voy a cantar yo sola (se ríe y canta). Ahh, más bien me río, me da vergüenza.

Una respuesta semejante obtuvimos de Gualajo cuando le pedimos que nos cantara un bambuco viejo en una entrevista. En esa ocasión nos dijo: "Es muy antiguo pero qué pasa, yo no lo canto porque hay que adentrar las respondedoras".

De la misma manera, prefieren no cantar si no tienen al menos un bombo y un cununo que acompañe; en el caso de los currulaos, no cantan sin marimbero.

La sonoridad de la música de arrullos y currulaos es, pues, creada por el grupo completo. Se escucha música del Pacífico en el momento en que las diferentes rítmicas, timbres y melodías de todos los instrumentos y voces se superponen y crean un entramado sonoro particular. Así, si escuchamos de manera independiente la base de los cununos o de los bombos no se percibe la música del Pacífico, como tampoco percibimos un bunde o un currulao al escuchar a una sola cantadora. Para poder producir la sonoridad característica de esta música es necesaria la participación de todo el conjunto de instrumentos y voces. Y en ese sentido, cada instrumento y cada voz tienen su función particular y hacen su aporte individual a la sonoridad total. Para que esto ocurra de manera orgánica, lo más importante es que cada uno de los músicos escuche atentamente, y en cada momento, a los demás y esté alerta a participar e interactuar en esa sonoridad de conjunto.

De manera general, cada uno de los cununos y de los bombos puede hacer adornos y variaciones a lo largo de una interpretación, pero es clave que no todos adornen al tiempo. Es decir, cada instrumento debe buscar el momento oportuno para hacer su adorno, siempre y cuando el sentido de la base rítmica, del *groove*, no se pierda.

Entre los instrumentos de percusión, tal vez los que muestran mayor grado de interacción son el cununo macho y hembra. Como dijimos, en algunas agrupaciones el cununo macho es el encargado de tocar la base durante toda la pieza, mientras que el cununo hembra es el encargado de adornar e improvisar. Sin embargo, no es común que ambos cununeros toquen la base al mismo tiempo: uno de los dos siempre está improvisando o repicando. Ambos cununeros deben estar muy atentos uno al otro; debe haber comunicación e interacción constantes. Cuando le preguntamos a Jáyer Torres si le gusta tocar con alguien más mientras estudia cununo, nos contestó:

> Sí, porque si algo es importante, es tocar dos cununeros. Porque uno con la base del cununo macho, uno juega y hace lo que quiere: con esa base. Cuando estoy tocando solo, no es lo mismo. Solo, no tengo con quién jugar. Cuando tengo un cununero al lado, ya la cosa es diferente, porque trabajo con él mis repiques, con base en lo que él está haciendo: la conversación.

Esto lo podemos apreciar a lo largo de los temas que acompañan este trabajo (carpeta de audio 1). Jáyer Torres, en el cununo hembra, es quien más improvisa, pero en algunos momentos el cununo macho también tiene sus espacios para adornar.

Algo similar sucede al interpretar la marimba. Esta tiene sus bases, sus patrones estables para acompañar las melodías, y tiene también la posibilidad de improvisar o hacer variaciones melódico-rítmicas a las bases. Sin embargo, el buen marimbero debe estar atento a la melodía para acompañarla constantemente. El marimbero solo puede salirse de la base para hacer un solo o improvisación en el momento en el que las voces dejen un silencio para ello. Si el marimbero improvisa al tiempo que las voces cantan, el resultado podrá ser más bien caótico y no ayudará a encontrar esa estabilidad y balance, tan importantes en este repertorio. Gualajo habla sobre esa interacción entre las voces y la marimba en unos términos muy particulares y efectivos, que vale la pena mencionar. Cuando Gualajo toca en la marimba una base para acompañar alguna canción en particular, dice que está "en la casa". Y luego, cuando tiene el espacio para hacer un solo, es decir, salirse de la base para comenzar a improvisar en un registro más alto, Gualajo dice que el marimbero "se sale de su casa, se va lejos", pero lo más importante para ese marimbero es que después de salirse de su casa tiene que volver a ella para darle otra vez la base a las voces, la base sobre la que puedan cantar a gusto. Y Gualajo enfatiza mucho en la importancia de "volver a la casa". Esto quiere decir que no importa qué cosas haga el marimbero en su solo, lo más importante es que vuelva a la base para generar estabilidad. Este concepto es evidente en cualquier tema con marimba del repertorio grabado en este material. Por ejemplo, en la juga grande "Comadre araña", la marimba hace una base muy estable mientras la voz canta, y hace sus solos y variaciones en los momentos en los que la voz no participa.

Relación con el baile

Al igual que la gran mayoría de las músicas del mundo, la música de arrullos y currulaos tiene una relación directa con el baile. En los últimos años se ha intentado estandarizar la forma de bailar la música de arrullos y currulaos debido a la escenificación cada vez más frecuente. Sin embargo, en su contexto tradicional la música del Pacífico sur no tiene una forma específica y unificada de bailarse. Al respecto, dice Francisco "Pacho" Banguera:

> las danzas… no inventemos, no inventemos: el currulao nunca tiene danza [coreografía específica]. La danza es tuya, y tú lo bailás a tu estilo, es tu danza, es tu gusto. Que ya profesionalmente acá, tenemos que hacer [coreografías] … eso ya es modernismo, eso es otra cosa, ¿cierto?, ¿estamos de acuerdo? Pero la verdadera danza es a tu gusto, a tu ritmo, como vos lo sintás. Esa es la verdadera danza. Inventamos, yo soy danzarín, soy danzarín: bailo currulao, bailo… todo. Pero más me gustó mi música porque era la que me daba la plata. […] Todos sabemos danzar: vos lo bailás a tu manera que te da el alma.

La música de arrullos y currulaos es para bailar, incluso si se toca en contextos religiosos. Que sea música bailable no va en contravía del sentimiento religioso. De hecho, la separación entre lo religioso y lo profano no es del todo clara, como ya lo habíamos mencionado. Pero sea cual sea la manera de bailarlo, no es un baile erótico, ni es un baile donde los cuerpos se junten. Más bien, cada cual baila a su modo. Cuando le preguntamos a Óscar Montaño cómo se baila el currulao, esto nos contestó:

> Se baila en pareja, pero no una cosa ligada a coreografía ni nada de eso. Es algo espontáneo. Digamos el compadre quiere bailar con la comadre, entonces la sacó porque le gustó el tema que está sonando, y entonces bueno, vamos comadre, es una manera de volver a la esencia. Porque para nosotros allá la música y baile están juntos, es la esencia nuestra como tal. Así es como uno refleja quién es y cuál es la forma de pensar. Y es muy difícil que haya música sin baile: así uno no quiera, pues uno se empieza a mover.

No obstante, en el contexto de arrullo el baile suele ser más moderado y discreto que en el currulao. En este último, ya que la situación es festiva, el baile se presta para coquetear un poco, y es aquí donde el baile en pareja puede ocurrir[12].

Las letras de la música de arrullos y currulaos

Los textos en la música de arrullos y currulaos pueden ser religiosos o de temática variada. Al contrario de la gran mayoría de músicas populares, y contrario sobre todo a lo que se ha vuelto el patrón común en la música popular de masas, el amor no es un tema que aparezca en los currulaos. Como se comentó en otras secciones, esto puede deberse a que los conceptos de familia y relaciones de pareja tienen en la región un sentido diferente al amor idílico y monógamo que se promueve en la cultura hegemónica del interior del país, de claro origen europeo y apoyado en la tradición católica. Por el contrario, son recurrentes los textos con alusiones sexuales —explícitas o no—, que son características de la música de la región. Por ejemplo, un verso común en los torbellinos es el siguiente:

San Agustín y Santa Bibiana,
él le pedía y ella le daba
cinco monedas por la mañana.

En el disco *Esto sí es verdás*, del grupo Gualajo (2003), encontramos el bundejuga "El conejito", en el que cuenta que tenía un conejito que se le escapó, y para buscarlo dice:

Meté la mano por el huequito,
metela bien por el huequito.

Las canciones pueden tratar de situaciones cotidianas, de animales, leyendas o cualquier otro tema. Sea cual sea el tema, se trata de textos cortos y no se alcanzan a contar grandes historias. En este sentido, se puede decir que no es un género narrativo, sino más bien de pequeñas frases e ideas.

---

12 Tal vez la existencia de dos contextos diferentes para esta música (el arrullo y el currulao) ha causado discrepancia en algunos autores en cuanto a la descripción del baile. Por ejemplo, según Norman Whitten (1992, 136) es un baile de respeto: "Cuando se les pide explicar por qué nadie inicia ninguna nueva relación sexual, ni intenta salir del baile con una nueva pareja, los participantes del currulao invariablemente vuelven a insistir que es un baile de respeto. [...] Las mujeres caminan directamente hacia un hombre que coquetea con una mujer, para informarle en voz alta —para que muchos alcancen a escuchar— que este es un baile de respeto". Y según José Portaccio: "El Currulao guarda la herencia de antiguas ceremonias de seducción e iniciación erótica, donde hombres y mujeres se confrontan y recuperan la deliciosa fascinación del amor" (1995, 330). Según nuestra experiencia, podemos afirmar que normalmente en el arrullo no se baila en pareja ni con coqueteos, mientras que en el currulao sí. Sin embargo, hace falta realizar un estudio etnográfico profundo sobre esa tradición dancística para poder describirla con mayor propiedad.

En cuanto a la forma, los textos en la música de arrullos y currulaos son recurrentes en su organización: cuartetas octosilábicas con rima sencilla. Esto es, versos de cuatro frases, cada una de ocho sílabas[13]. La rima sencilla se refiere a aquella en la que la terminación del primer y tercer verso es libre, mientras que la terminación del segundo y el cuarto es rimada[14]. Por ejemplo:

"Mano 'e currulao"

Una mano 'e currulao
es lo que les voy a cantar,
pa' que todos los presentes
nos pongamos a bailar.

"La gallina culidura"

La gallina culidura
está montada en el fogón,
y toda la gente dice
pone huevos por montón.

Aunque esta es la forma más recurrente de construir los textos, muchas canciones se salen de este parámetro y construyen los versos con lógicas propias. Por ejemplo, el coro de la juga grande "Comadre araña" presenta también una cuarteta con rima sencilla, pero en este caso los versos no son de 8, sino de 5 sílabas cada uno:

Comadre araña
cagó cabuya,
compadre sapo
deje la bulla.[15]

El caso del currulao "José Antonio" es más particular. En él, el único texto que aparece es "Ay Antonio, Ay José Antonio". Lo demás son solo sílabas expresivas, que en la voz de Pacho Banguera se hacen muy llamativas.

Para remitirse a textos tradicionales de la música de arrullos y currulaos recomendamos el artículo "¡Baile marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador" (Whitten y Fuentes 1966), que en los apéndices presenta textos de patacoré, pango, berejú, torbellino, agualarga y caderona, entre otros. En el libro *Costumbres y tradiciones esmeraldeñas* (Valencia s. f.), también se encuentran algunos textos representativos.

---

13 En los casos en que la última palabra de alguna frase tiene acento en la última sílaba, la frase tendrá 7 sílabas en lugar de 8.

14 La riqueza literaria en este tipo de coplas es tal en el litoral Pacífico, que Víctor Manuel Patiño realizó, entre 1945 y 1955, una muestra en esta región, de más de cuatro mil coplas. (Patiño 1990, 119-146).

15 El cuento al que hace referencia la canción "Comadre araña" se incluye completo en la sección "Contexto".



Capítulo 4

PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA DE ARRULLOS Y LA MÚSICA DE CURRULAOS

Diferencias entre los géneros

Como se mencionó en el apartado "Los contextos del arrullo y el currulao", en el capítulo 1, la principal diferencia entre los contextos del arrullo y el currulao es que el primero es una celebración religiosa y el segundo es una fiesta. En cuanto a la música, en el arrullo solo se cantan jugas y bundes de adoración; y en el currulao se cantan jugas y bundes que no son de adoración, currulaos, torbellinos, jugas grandes y rumbas. La presencia de la marimba no es importante ni de uso tradicional en el arrullo; mientras que en el baile de currulao la marimba y las voces masculinas son relevantes (aunque no necesarias). La marimba solo es indispensable para la ejecución del currulao o bambuco viejo.

En la música de arrullos y currulaos son tres los géneros más representativos: juga, currulao y bunde. Esto, en cuanto a la cantidad de repertorio que presentan, y en cuanto a que son, por mucho, los que se interpretan con más frecuencia en los contextos locales, en los festivales y conciertos, y en las producciones discográficas. Otros géneros tradicionales son: el torbellino, la juga grande y la rumba (también el andarele, principalmente en Ecuador), aunque estos géneros son menos importantes porque el repertorio es muy poco y no se interpretan con frecuencia.

Currulao o bambuco viejo

Como ya se ha mencionado, el currulao —también conocido como bambuco viejo— está en compás de 6/8 y tiene una base rítmica común a la juga, la juga grande y el torbellino. Sus tres particularidades más notorias son:

1. El cambio armónico es de un compás de tónica y un compás de dominante, en una secuencia que se repite sin variación alguna.
2. El uso de la marimba es indispensable. Normalmente la interpreta una sola persona que ejecuta el acompañamiento principal (tiple o requinta). En algunas ocasiones participa una segunda persona, que toca el registro bajo de la marimba y hace unos patrones característicos, más sencillos y repetitivos, conocidos como bordones[1].

---

1 Según diversas fuentes, el currulao lo interpretan dos marimberos (bordón y requinta), pero en la práctica se ve que es más común tocar sin bordón. De los 30 grupos participantes en modalidad Conjunto de marimba (3 agrupaciones por año) en las finales de los 10 primeros festivales Petronio Álvarez, únicamente 6 interpretaron bordón en sus currulaos. Esto puede deberse

3. Comienza con una introducción de la marimba, le sigue un tipo de canto muy particular de la voz principal (generalmente masculina) que se conoce como "glosa" o "chureo".

Veamos estas tres características en el currulao "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4) que se incluye en este material.

Independientemente de la sección, la secuencia armónica es de un compás de tónica y un compás de dominante (I-V7-I-V7-I…).
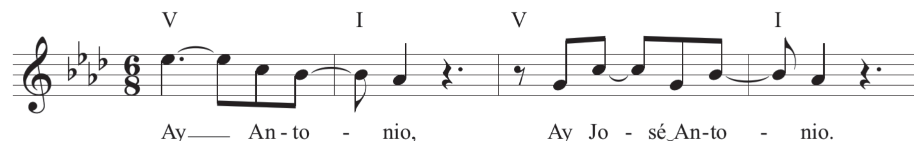


Figura 1. Sección responsorial de "José Antonio".

Lo mismo se puede observar en la base que utiliza Gualajo para acompañarlo:

La base que utiliza Gualajo en "José Antonio" es muy característica de los currulaos[2]. En las pistas 14, 25 y 42 de la carpeta de audio 3 se incluyen bases muy semejantes, que son variantes de esta (las pequeñas diferencias en las bases que utiliza cada marimbero les dan estilo personal).

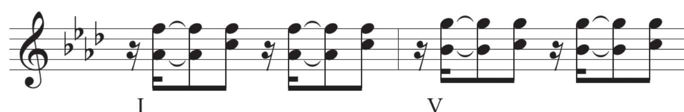


Figura 2. Base currulao Gualajo.

En este currulao, dos personas tocan la marimba: una toca el bordón y otra la requinta. Aunque los currulaos tienen bordones característicos (véase carpeta de audio 3 pistas 1 a 8), el uso de bordón no es indispensable para interpretar los currulaos.

En cuanto a la forma de comenzar los currulaos, el mismo "José Antonio" es un buen ejemplo. La marimba comienza con una melodía característica que da la entrada al tema. En esta grabación, Gualajo comenzó con la siguiente entrada:

---

a la dificultad de traer a todos los miembros del grupo. De hecho, en el Petronio del 2008, casi todos los grupos tocaron con bordón. El mismo maestro Gualajo sostiene que prefiere tocar sin bordón, tal como se puede escuchar en los discos que grabó con Naidy. Sin embargo, en muchas producciones discográficas (Socavón, Canalón, Grupo Gualajo, entre otras), se pueden escuchar bordones no solo en currulaos, sino en bundes y jugas. Se trata de una decisión de producción en estudio de grabación, que no corresponde con las prácticas locales.

2 El lector puede escucharla en el material de audio, carpeta de audio 3, pista 39.

Figura 3. Entrada de Gualajo para "José Antonio".

Notemos que antes de comenzar la entrada en la requinta (o tiple) de la marimba, se puede escuchar un bordón ejecutado en el registro grave del instrumento. Esta característica es muy importante en los currulaos: no solo la marimba es indispensable sino que, en ocasiones, además de la requinta llevan bordón (que no es algo tradicional en los otros géneros). En "José Antonio", el bordón que se escucha es el que hemos llamado "Bordón en 3/4" que se incluye en la carpeta de audio 3, pista 6.

Cada marimbero tiene su propia entrada, pero todas son semejantes, de tal manera que parecen variaciones unas de otras, sin que se pueda especificar alguna como original. En este material incluimos también una entrada de don Baudilio Cuama[3] (carpeta de audio 4, pista 27) y otra de Marino Beltrán[4] (carpeta de audio 4, pista 25), para que el estudiante pueda aprender diferentes entradas, compararlas y, si se

3 Don Baudilio Cuama (1947) es uno de los más reconocidos intérpretes de marimba. Participó con el grupo Teófilo Potes en las primeras cuatro versiones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Obtuvo el premio a mejor intérprete de marimba en 1998. Actualmente vive de la fabricación y venta de instrumentos tradicionales, en Buenaventura. En el año 2005 grabó un disco con el grupo Naidy para el sello Smithsonian Folkways. Don Baudilio tocó la entrada del currulao "Dolores", de ese disco. Juan Sebastián Ochoa la transcribió y la interpretó en este trabajo.

4 Nacido en Timbiquí (Cauca), Marino Beltrán es uno de los jóvenes marimberos más reconocidos en la actualidad. Se dio a conocer en el 2002, cuando participó en el VI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez con su grupo Socavón y obtuvieron los premios a Mejor Conjunto de Marimba, Mejor Intérprete Vocal (Nidia Góngora) y Mejor Canción Inédita ("Zapateando y coqueteando"). En ese mismo año salió al mercado el primer disco de Socavón, titulado *En memoria a nuestros ancestros*. Posteriormente grabó las marimbas en el disco del grupo Canalón (que surgió a partir de Socavón) y ha continuado como director del grupo Socavón, con el cual ha grabado dos discos más (véase discografía). Marino Beltrán es uno de los principales referentes en la interpretación de la marimba tradicional en el Pacífico colombiano. Su entrada para este material fue grabada en una clase particular que realizó en Medellín en el año 2003, con el investigador Federico Ochoa. Juan Sebastián Ochoa la transcribió y la interpretó en este trabajo.

atreve, crear la suya. Los elementos que hacen que la marimba sea imprescindible en los currulaos son: la entrada, la base sincopada que hace para acompañar a la voz y —en ocasiones— el uso del bordón.

Luego de que la marimba hace su entrada (con bordón y requinta), la requinta llega a una base estable, como cualquiera de las que se presentan en este material con el nombre de base de currulao. Al llegar a este punto, la voz solista entra con la "glosa" o "chureo", que son esas melodías que hace al comienzo de los currulaos. Cuando llevan letra se conocen como "glosas", y cuando no llevan un texto claro, sino que utilizan "sílabas y vocales alargadas y fraseadas", se les dice "chureos" (Martínez 2005, 147). Por ello, quien las canta se conoce como glosador o chureador. Usualmente, quien asume ese papel es el mismo marimbero, pero también puede ser otro músico o incluso alguna de las cantadoras. En el caso de esta grabación, fue Pacho Banguera —compositor de este currulao en homenaje a Gualajo— quien hizo las veces de chureador.

Chureador
O — io — i — do — iai — se — fue —
Respondedoras

Chur.
o - í — An - to - nio — u —
Resp.
e —

Figura 4. Chureo de "José Antonio".

Todos los "chureos" o "glosas" terminan con una respuesta del coro que enfatiza el acorde de tónica prolongado —sin importar que la marimba cambie de acorde cada compás— con una vocal extendida. Usualmente, la nota que más se marca en esa respuesta es la tercera del acorde, cuya afinación, en la mayoría de ocasiones, no es claramente mayor ni claramente menor. Después de cada "chureo", el marimbero improvisa o hace algunas variaciones a su base principal. El "chureo" suele repetirse tres o cuatro veces. En esta grabación, Pacho lo repitió cuatro veces, y entre uno y otro se pueden percibir las variaciones de Gualajo en la marimba. Después comienza la sección responsorial y se "arrulla la mano". Este término se refiere a la sección más enérgica y agitada, cuando las voces cantan sin interrupción. Además, en esta parte de la canción aumentan los adornos, los repiques y la interacción de las voces.

Si miramos y escuchamos nuevamente el "chureo" de Pacho Banguera, notamos un uso recurrente de la siguiente figura rítmica:



Figura 5. Figura rítmica en el "Chureo" de "Pacho" Banguera.

Esta figura rítmica es característica en todas las "glosas" o "chureos", y es también la rítmica sobre la cual se construyen muchas bases de currulao en la marimba. Gualajo la usa en la base de este currulao. Cantar una "glosa" o "chureo" requiere mucha habilidad musical, y más aún cuando al mismo tiempo se interpreta otro instrumento. En esta grabación, "Pacho" cantó el currulao sin interpretar el bombo (por cuestiones técnicas de grabación), pero cuando están en concierto hace las dos cosas al tiempo. El maestro Gualajo lo hace en el currulao "Mirando", que grabó con el grupo Naidy, y en "Ya repunta el agua", con su propio grupo[5].

Desafortunadamente, en los últimos años muchos marimberos jóvenes ya no aprenden a cantar "glosas" o "chureos", y esto limita cada vez más la posibilidad de cantar currulaos en las fiestas. Esperamos que el estudiante que se aproxime a este material se embarque en la tarea de aprender a tocar bombos, cununos y marimbas, pero que sobre todo aprenda a cantar, pues esta música surge con la voz como instrumento principal.

El currulao no es el género más abundante en el repertorio. En las producciones discográficas más representativas (Naidy, Canalón, Socavón, La Experiencia, Buscajá, Grupo Gualajo, etc.) por cada 10 canciones se incluyen uno o dos currulaos, uno o dos bundes, de vez en cuando un torbellino, una juga grande, una rumba, un alabao o un canto de boga y sobre todo jugas.

En la mayoría de las fuentes bibliográficas en las que se mencionan los géneros de la música del Pacífico sur colombiano, se suelen confundir canciones y géneros. Es el caso específico del "Patacoré", "Pango" y "Berejú", que no son géneros en sí mismos, sino currulaos muy difundidos. Estos tres currulaos se reconocen principalmente porque al "arrullar la mano", es decir, al llegar a la sección responsorial, utilizan las palabras 'patacoré', 'pango' o 'berejú' en los coros. En otras palabras, un Patacoré es un currulao que en el coro dice "el Patacoré", un Pango es un currulao que en el coro dice "Pango", y un Berejú es un currulao que en el coro dice "Berejú".

Dicen los músicos tradicionales que el Patacoré se refiere a un ataque de epilepsia. El coro completo dice:

El patacoré,
Ya me va a cogé.

Según Gualajo, el Patacoré se toca más en el sur de la región, en dirección a Tumaco, donde la música se suele interpretar a un ritmo más acelerado. Esto explicaría por qué el Patacoré —según los músicos tradicionales— es un currulao un poco más rápido de lo normal. Al respecto comenta Benigna Solís:

> Es que el Patacoré es muchísimo más rápido en relación a un Pango, y aún más rápido en relación a un currulao. Esa es la diferencia, no es más. La estructura musical es la misma. Lo único que lo diferencia es la velocidad. Que el Patacoré es supremamente rápido, rapidísimo.

Y, según dice Gualajo, precisamente por ser más rápido es que tiene un baile algo frenético que puede asociarse con un ataque epiléptico.

La palabra Pango (en algunas canciones se cambia por Pangorita o Pangora) es el nombre que se le da en la región a un tipo de cangrejo. El coro dice:

5 Transcripciones de otras "glosas" y "chureos" se encuentran en la parte final de la tesis de grado de Alejandro Martínez (2005).

Pango, pango,
Pango yo vide el pango[6].

Por su parte, ninguno de los músicos entrevistados ni de las fuentes consultadas han dado una definición para la palabra Berejú. El coro en el Berejú dice:

¡Ay! mi berejú,
Adiós berejú.

En el Patacoré, el Pango y el Berejú, como en muchos otros currulaos, la palabra o palabras que se canten en el coro no suelen tener significación textual, sino que funcionan casi a manera de excusa para cantar. Es decir, no importa tanto qué signifiquen las palabras Patacoré, Pango y Berejú, sino que son sílabas que sirven para responder a la voz solista, encargada de ir cantando e improvisando los versos.

Algo que resulta muy particular de estas tres canciones es que, aunque son muy mencionadas por los músicos de la región y aparecen en casi todas las fuentes bibliográficas, son mucho menos interpretadas de lo que se esperaría. Entre los finalistas de las 10 primeras versiones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, solo se han interpretado un Berejú, un Patacoré y ningún Pango, de un total de 32 currulaos[7]. En las producciones discográficas que pudimos consultar para este material (véase la discografía) encontramos los siguientes:

Patacorés:

- Claudia Gómez. *Majagua*, pista 4 ("Ya me va a cogé").
- Conjunto del Terminal Marítimo de Tumaco. *Colección música folclórica vol.1: Costa Pacífica de Colombia*. LP 2, lado A, pista 7 ("Ya me va a cogé").
- Gualajo. *El pianista de la selva*. Pista 14 (es un tema instrumental, lo que genera polémica sobre si realmente se le puede considerar Patacoré).

Pangos:

- Perla del Pacífico. *Tributo al ritmo del currulao*. Pistas 1, 8 y 10.
- Naidy. *Arriba suena marimba*. Pista 10.
- Buscajá. *Llorando por amor*. Pista 10 ("Pangorita").
- Socavón. *Sonar de marimba*. Pista 7 ("Pangorita").
- Gualajo. *El pianista de la selva*. Pistas 1 y 15.
- Grupo Pascual de Andagoya. *Colección música folklórica vol.1*. LP 1, lado B, pista 4.

Berejús:

- *Afro-hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*. Pista 3.
- Grupo Danzas Negras de Tumaco. *Colección música folklórica vol.1*. LP 1, lado B, pista 2 ("Mañana me voy pa' Guapi").

---

6 En la región es común utilizar el arcaísmo "vide" en lugar de "vi".

7 Estos datos han sido tomados de los DVD de las 10 primeras versiones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, facilitados por la Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.

– Gualajo. *El pianista de la selva*. Pista 10.[8]
– La Experiencia. *La Experiencia Grupo Folclórico.* Pista 1.

Alejandro Martínez (2005, 133-134) presenta un listado comparativo de tempos entre diferentes jugas y currulaos, y concluye que no se puede determinar con certeza que unos géneros —canciones— sean más rápidos que otros. En su estudio muestra cómo las diferentes piezas analizadas (12 en total) tienen tempos iniciales que están entre los 92 y 104 bpm, y tempos finales entre 102 y 124 bpm[9], sin que exista una tendencia por géneros o canciones.

Para finalizar las particularidades de los currulaos, es frecuente encontrar que los músicos tradicionales mencionan un currulao específicamente con el nombre de bambuco viejo en los casos en que la melodía y la base de la marimba enfatizan la célula rítmica sincopada mostrada en la Figura 5. Es decir, un currulao como "José Antonio", en el que la marimba y la voz solista se basan en esta figura rítmica, es el que más frecuentemente denominan bambuco viejo. Esto es interesante porque ese tipo de síncopa permanente no es usado en el Patacoré, el Pango ni el Berejú. Así, si bien el término bambuco viejo se suele utilizar como sinónimo de currulao, en muchas ocasiones también lo utilizan para referirse específicamente al tipo de currulaos que tienen esa síncopa constante. Recomendamos al lector escuchar esta misma síncopa, cantada y tocada por el maestro Gualajo, a lo largo de todo el bambuco viejo "Mirando" (Naidy, 2002, pista 1).

Juga

La juga es sin duda el género que más se canta y que más repertorio tiene en la música del Pacífico sur colombiano. Como se ha mencionado, se cantan jugas tanto en el contexto del arrullo como en el currulao, y su base rítmica es en esencia la misma del currulao, el torbellino y la juga grande.

La particularidad más notoria de las jugas es que la secuencia armónica es en la mayoría de los casos de dos compases de tónica y dos de dominante (o viceversa), y algunas veces de 3 y 3, o de 4 y 4. Esto implica que si una canción con base rítmica en 6/8 comienza con una secuencia armónica de dos compases de tónica y dos de dominante —o 3 y 3 o 4 y 4 en casos aislados— es seguro que se trata de una juga, sin necesidad de reparar en más características[10].

A modo de ilustración, veamos los comienzos de las jugas "Los pastores y los reyes" y "Mano 'e currulao", que se incluyen en este material (carpeta de audio 1, pistas 2 y 3).

---

8 Notamos como caso particular que el disco del grupo de Gualajo, *El pianista de la selva,* y el disco *Colección música folklórica vol. 1* incluyen versiones de estos tres currulaos.

9 La sigla bpm significa bits por minuto.

10 Existe también un caso particular de canciones que presentan la misma base rítmica de las jugas y currulaos, que no tienen entradas de marimba, "chureos" ni "glosas", pero que presentan un cambio de armonía cada compás. A este tipo de canciones se les suele llamar "juga bambuqueada". Es decir, de alguna manera están a mitad de camino entre la juga y el currulao (o bambuco viejo, lo cual explica el nombre). Si bien son muy pocas las canciones que presentan estas características, entre ellas cabe destacar "La marea", grupo Socavón, 2002, pista 4) y el "Caramba" (Varios intérpretes, *Ecuador and Colombia: Marimba Masters and Sacred Songs*, 1998, pistas 1 y 2), una canción muy popular en Ecuador.
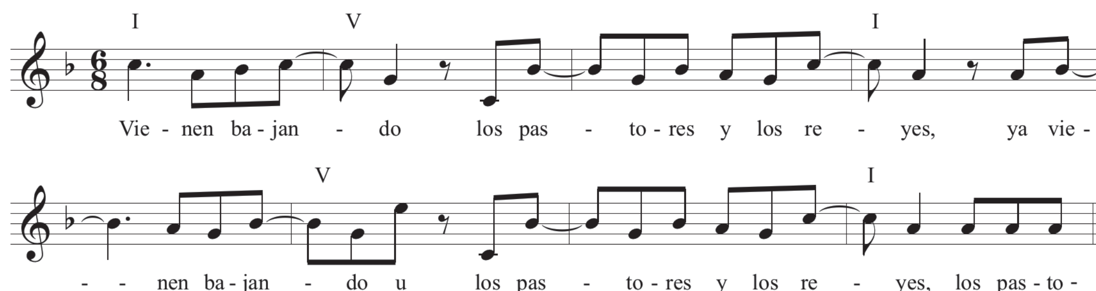


Figura 6. "Los pastores y los reyes".
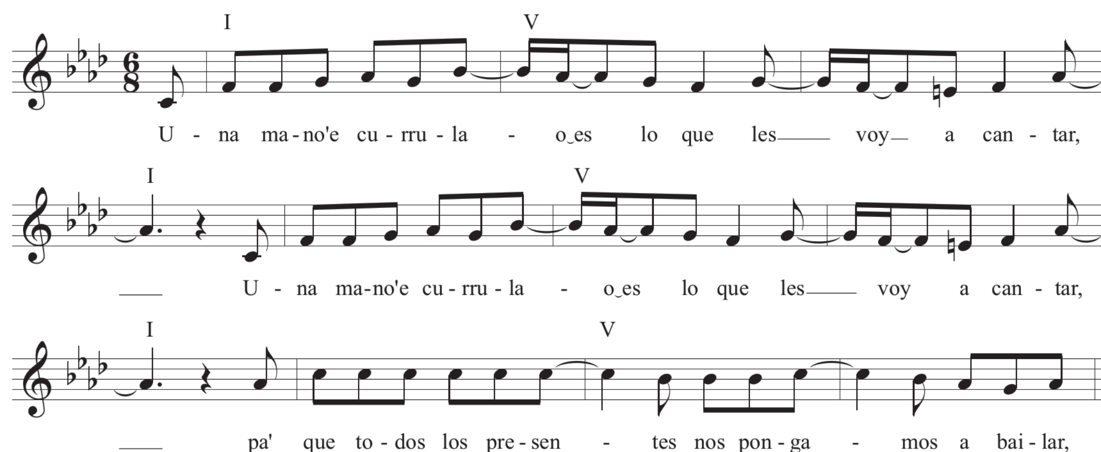


Figura 7. "Mano'e currulao".

En ambas canciones las voces comienzan marcando una secuencia armónica de I-V-V-I-I-V-V-I…, que genera un cambio de armonía cada dos compases (y no cada compás, como en el currulao). En la "Caderona" —sin duda alguna, la juga más conocida— se encuentra este mismo cambio armónico cada dos compases[11]:

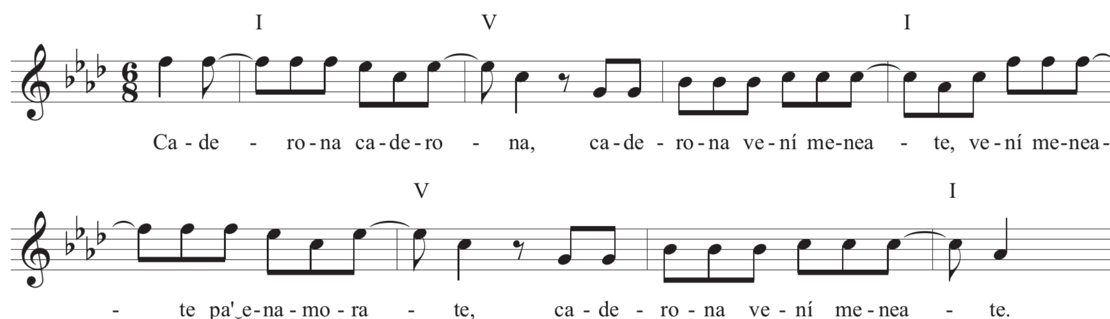


Figura 7(a). "Caderona".

A diferencia de los currulaos, la marimba no es de uso tradicional en las jugas, por lo cual su participación no tiene un papel protagónico. Las voces femeninas lideran la música.

---

11 Dentro de las versiones grabadas que encontramos de la "Caderona" están: Bahía (*Con el corazón cerca de las raíces*), Grupo de Mercedes Montaño (*Colección Música Folklórica* Vol. 1 Disco 2), Tierra Caliente (*Ecuador and Colombia Marimba Masters and Sacred Songs*, 1998).

Ya hemos mencionado que en las producciones discográficas más contemporáneas graban jugas con marimba, y esto seguramente ha contribuido a crear una imagen distorsionada de la importancia de este instrumento en la música de arrullos y currulaos. En esta producción decidimos grabar "Los pastores y los reyes" con Gualajo en la marimba, y "Mano e' currulao" al estilo tradicional. Paradójicamente, en el coro de "Mano e' currulao" el texto dice: "Suena, suena la marimba"; sin embargo, Benigna Solís, autora e intérprete de la juga en este trabajo, prefirió grabarla sin marimba.

Las jugas también se caracterizan por tener melodías recurrentes con textos distintos. Tal vez una de las melodías más comunes es precisamente la de "Mano 'e currulao". Encontramos esta misma melodía, o variaciones melódicas similares, en las siguientes jugas:

1. "Ronca canalete" (Alé Kumá 2002)
2. "Bola de oro" (Socavón 2005)
3. "La creciente" (Socavón 2005)
4. "La marimba enferma" (Socavón 2005)
5. "Lloraba la margarita" (Socavón 2005)
6. "Sagrada Santa María" (Socavón 2002)
7. "Una purísima en Guapi" (Socavón 2002)
8. "La barredora" (Socavón 2002)
9. "La zángara y la piangua" (Naidy 2002)
10. "A mí me gusta mi camarón" (Naidy 2002)
11. "A Tumaco lo quemaron" (Naidy 2002)
12. "La pepa del tangaré" (Naidy 2002)
13. "Oo tagua oo te" (Naidy 2002)
14. "El chango" (Buscajá: Homenaje a don Aquino)
15. "El puente del piñal" (Buscajá 2003)
16. "Virgen de las mercedes" (La Experiencia 2003)
17. "Qué linda noche" (La Experiencia 2003)

Comparemos un poco las melodías de algunas de estas jugas para ver mejor su similitud. Si recordamos la melodía de "Mano 'e currulao" (Figura 7), vemos que es casi exactamente la misma de "Ronca canalete":

I V
Se - ño - ra Jua - na Ma - rí - a la que vi - ve en el Co - pe -
I V
- te, se - ño - ra Jua - na Ma - rí - a la que vi - ve en el Co - pe -
I V I
- te, pón - ga - le cui - da - do a su hi - ja que ya ron - ca ca - na - le - te.

Figura 8. "Ronca canalete".

Y rítmica y armónicamente es similar a la melodía de “La marimba enferma”:

I V

La ma - rim - ba_es - ta - ba_en - fer - ma y_el bom - bo la vi - no_a ver,

I V I

cu - nu-no_a la me - dia no - che y_el gua - sá_al a - ma - ne - cer

Figura 9. “La marimba enferma”.

Otra melodía tradicional, que cambia de armonía cada dos compases, la encontramos en las jugas “María del Carmen” (Naidy, 2002) y en “San José bendito” (Naidy, 2002; Buscajá, 2001).

Esta práctica de mantener una melodía y cambiar solo la letra para generar diferentes canciones es algo muy típico en la música de arrullos y currulao. De alguna manera ya lo habíamos visto en los currulaos, en los que melodías semejantes dan pie al patacoré, pango y berejú, por poner un caso. También es algo que vamos a encontrar en los bundes, y de manera ya constitutiva será la base para el torbellino y la juga grande.

Como se ha mencionado, algunas pocas jugas mantienen un cambio de armonía no cada dos compases, sino cada tres o cada cuatro. De manera particular, encontramos tres jugas del grupo Buscajá que presentan cambios en la función armónica cada tres compases: “La rocería” (Buscajá 2001), “Cotero” (Buscajá 2001) y “El trapiche” (Buscajá 2003).

I V

Pon - gan a - ten - ción se - ño - res va - mo_a ro - zar, ya lle -

I

- gó la ro - ce - rí - a ro - ce - mos pues. Pon - gan a - ten - ción se - ño -

V I

- res va - mo_a ro - zar, ya lle - gó la ro - ce - rí - a ro - ce - mos pues.

Figura 10. “La rocería”.

Solo hemos encontrado tres jugas que presentan un cambio en la armonía cada cuatro compases. Estas son: “San Antoñito bendito” (Naidy 2002, pista 7), “La guayabita” (Varios Intérpretes, *Música Popular y Tradicional Colombiana, vol. 9. Aguacerito llové,* 1987) y “La balsada” (Voces de la Marea, 2010).

Estas jugas presentan casi la misma melodía, pero con diferente texto. Veamos “La guayabita”:

Da-me da-me da - me que te voy a dar
u-na gua-ya-bi - ta de mi gua-ya-bal. Da-me da-me da-
- me que te voy a dar u-na gua-ya-bi - ta
de mi gua-ya-bal.

Figura 11. “La guayabita”.

Una característica que también presentan la mayoría de las jugas es que en el desarrollo de la canción llegan a un punto en el que el ritmo armónico se acelera. Esto es, que en las jugas en las que el cambio armónico comienza cada dos compases —como ocurre en la mayoría de las jugas—, en algún momento estos cambios empiezan a darse compás por compás, tal como ocurre en los currulaos (en las jugas que presentan cambios en la armonía cada tres o cada cuatro compases, al acelerarse el ritmo armónico los cambios se dan cada dos compases). A este cambio en el ritmo armónico los músicos tradicionales lo llaman “arrullar la mano” (Martínez 2005). Este “arrullar la mano” es algo muy importante en las jugas, ya que le imprime energía e ímpetu a la canción y la lleva a un mayor nivel de excitación. Normalmente, para que funcione la aceleración del ritmo armónico es necesario hacer más rápida la interacción entre la voz solista y las respondedoras. Así, si en la primera sección la voz solista ocupaba dos compases y las respondedoras otros dos, cuando se “arrulla la mano” la voz solista reduce su frase a un compás y las respondedoras también reducen su respuesta a un compás.

Miremos esto en la juga “Los pastores y los reyes”. La primera sección es así:

solista respondedoras
Vie - nen ba - jan - do los pas - to - res y los re - yes, ya vie -
solista respondedoras
- - nen ba - jan - do u los pas - to - res y los re - yes, los pas - to -

Figura 12. “Los pastores y los reyes”.

Cuando se "arrulla la mano", el coro se reduce así:
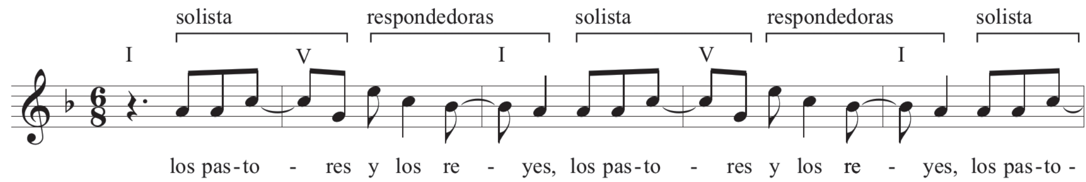


Figura 13.

Vemos entonces que cuando se "arrulla la mano" no solo el ritmo armónico se acelera, sino que la interacción entre solista y respondedoras también se acelera.

Según Benigna Solís, el recurso de "arrullar la mano" es algo de reciente aparición, y no era frecuente encontrarlo en las cantadoras con las que ella aprendió cuando pequeña. Por ese motivo, en esta grabación no "arrulla la mano" en la juga "Mano 'e currulao". Así, aunque hoy en día lo más frecuente es escuchar que sí se "arrulle la mano" en las jugas, en algunas grabaciones se encuentran ejemplos de jugas en las que esto no ocurre, como en la juga "San José bendito", grabada por Naidy (2002, pista 10) y por Buscajá (2001, pista 7).

Resumiendo las particularidades de la juga, encontramos que casi todas presentan un cambio armónico cada dos compases, las voces femeninas son protagónicas, el uso de la marimba es opcional y es frecuente que se "arrulle la mano" para subir la intensidad.

Bunde

El bunde es tal vez el género más fácil de identificar. Su compás binario de subdivisión binaria (2/4, 4/4 o 2/2), su tempo lento y carácter infantil lo hacen muy simple de reconocer. El bunde "Divino Antonio" (carpeta de audio 1, pista 1), que incluimos en este material, es sin duda una clara muestra de lo anterior.

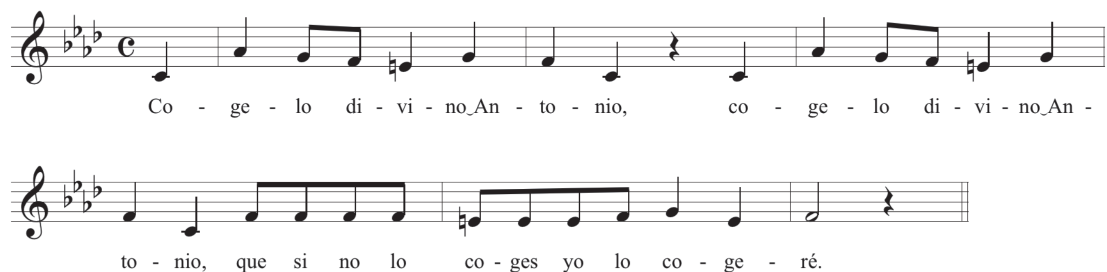


Figura 14. "Divino Antonio".

Como se ha mencionado, el bunde es el género que más se canta en chigualos o velorios de angelito (conocidos en el Chocó como gualíes). En los chigualos, cantan las señoras y los niños, acompañados por el palmoteo o por algún instrumento de percusión (pueden ser bombos o cununos), o incluso con acompañamiento de la marimba. En los chigualos, muchos bundes también funcionan a manera de rondas y juegos infantiles. Es el caso de "El florón", uno de los bundes chigualos más tradicionales. En él, los jugadores se sientan en el suelo formando un círculo, mientras se van pasando un objeto por detrás de la espalda. Un jugador que se ubica en el

centro tiene que adivinar en manos de quién está el objeto. Este es el tipo de juegos que se practican en los chigualos, mientras se va cantando un bunde[12]. Los bundes también se cantan en el Chocó en los velorios de niño o gualíes, y son muy similares a los del Pacífico sur, excepto porque se interpretan un poco más rápido y tienen un carácter un poco más alegre. Nicolás Murillo (1989) menciona los bundes "El florón" y "La buluca" como bundes tradicionales chocoanos. Como hemos dicho, estos bundes también son tradicionales del sur del Pacífico, lo cual evidencia una relación cultural entre las dos regiones[13].

Sin duda el más conocido de los bundes es "Velo qué bonito", también conocido como "Bunde a San Antonio".
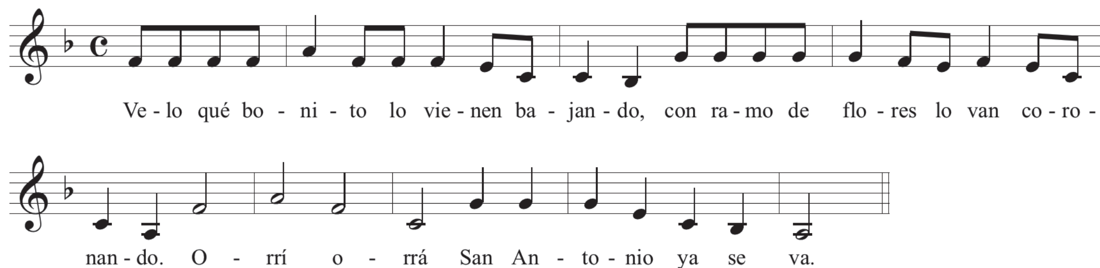


Figura 15. "Velo qué bonito" (Bunde a San Antonio).

Los versos con los que se suele cantar este bunde son verdaderos clásicos del repertorio de arrullos y currulaos, y se incluyen comúnmente en otros bundes, o incluso en jugas.

Abuela Santana
por qué llora el niño
por una manzana
que se le ha perdido

Yo no quiero una
ni tampoco dos,
yo quiero es la mía,
la que se perdió.

Abuela Santana
se quema el arroz,
dejalo quemar
que no es para vos.

---

12 La importancia de los bundes como rondas y juegos infantiles se percibe, por ejemplo, en el libro *Ronda que ronda la ronda, juegos y cantos infantiles de Colombia* (Jiménez 1995). En este libro, en el que aparecen 36 rondas y juegos, 20 provienen del litoral Pacífico, y 12 —la tercera parte— están clasificados como bundes. En el suplemento del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia*, tomo III (Rodríguez 1983), aparecen descripciones y grabaciones de campo de varios bundes chigualos. Entre ellos, hay versiones de "El florón", "La mama muluta" (que también se conoce como "La muluta" o "La buluca") y "Entrá mi vida y sacá". "El florón" también está grabado por el grupo Gualajo en el disco *Esto sí es verdás*, y en el disco 1 del *Cancionero Noble de Colombia* (pista 64).

13 Además, si comparamos las versiones del bunde "La mama muluta" (Barbacoas) y "El carpintero" (Tutunendo, Chocó), que aparecen en el suplemento del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia* Tomo III (Rodríguez, 1983), encontramos que en esencia tienen la misma melodía, lo cual ratifica el hecho de que el Pacífico sur y el Pacífico norte comparten repertorio de bundes.

Aunque este bunde es el más conocido, no se encuentran muchas versiones grabadas. Dentro de las pocas que hay, cabe destacar la versión tradicional que aparece en el disco 1 del *Cancionero noble de Colombia* (Pista 59) y la versión orquestada del grupo Bahía (1998).

Además de los bundes chigualos o los bundes de arrullo, también existen algunos bundes con diferentes textos que no responden a esos contextos sagrados. Incluso, se conocen algunos bundes con textos vulgares. Es el caso del bunde "El conejito", incluido en el disco del Grupo Gualajo. En estos casos, simplemente se toma la estructura musical del género, se le coloca un texto cualquiera y queda más acorde al contexto del currulao que del arrullo.

Entre estos bundes, el más conocido es "La mina"[14]. Este bunde es casi un himno para las comunidades negras del Pacífico, ya que su texto habla de la resistencia del esclavo a trabajar en las minas.

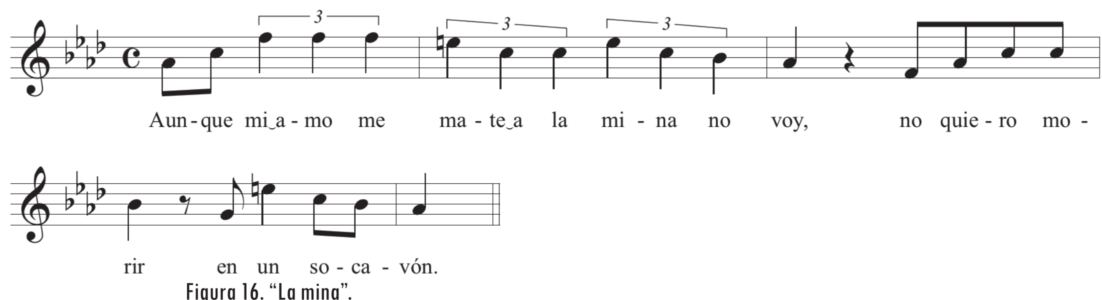


Figura 16. "La mina".

La línea melódica de este bunde, o variaciones de ella, es recurrente en muchos otros bundes. Encontramos melodías semejantes en: "Tranquilito no más" (Grupo Gualajo 2003), "Negra soy" (Grupo Socavón 2005), los ya mencionados "La buluca" o "muluta" y "El florón", entre otros.

También es común encontrar canciones que comienzan como bunde y luego pasan a juga. Esto ocurría frecuentemente en el marco del Festival Petronio Álvarez, hasta hace un par de años que el reglamento del festival lo prohibió y funcionaba muy bien, ya que los grupos podían interpretar dos géneros en una misma canción, mostrar así sus capacidades musicales y crear el efecto sorpresivo y alegre que se da cuando se cambia del bunde a la juga, esto es, cuando se cambia de un género tranquilo y sencillo a otro más ágil y dinámico. Este tipo de canciones aparecen reseñadas en los discos como bunde-juga. Sin embargo, en los contextos tradicionales esto no es común, ya que requiere de una preparación de grupo, un ensayo y una coordinación que no es usual en los arrullos y currulaos.

Torbellino

Una vez estudiamos el currulao, la juga y el bunde, que son los tres géneros principales en la música de arrullos y currulaos, comenzamos a analizar las particularidades de los que podríamos llamar "géneros menores" (torbellino, rumba y juga grande). Esto es, los géneros que presentan un repertorio muy reducido y se interpretan poco, pero que también son tradicionales.

---

14 Aunque es un bunde muy conocido se ha grabado muy poco. Recomendamos la versión del grupo Bahía en su disco *Cantaré*, 2001 (pista 6), y la versión tradicional que aparece en *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador* (pista 18).

El torbellino es un género secular, por lo cual se da en el contexto del currulao. En compás de 6/8, su base rítmica es la misma de la juga y el currulao. La particularidad del torbellino es que es una adaptación del género andino rajaleña; en otras palabras, es un rajaleña tocado y cantado con los instrumentos y el sentir del Pacífico sur. Miremos esto en más detalle.

El rajaleña es un tipo de bambuco andino típico de los departamentos del Huila y del Tolima. Se caracteriza porque tiene un tipo melódico distintivo sobre el cual se improvisan versos. Esto hace del rajaleña un género para trovar, para generar disputas improvisativas, como el contrapunteo llanero o la piqueria en la música de acordeón.

Veamos un ejemplo de rajaleña (Schechter 1999):

Un ra - ja - le - ña se can - ta y un ra - ja - le - ña se can -
- - ta con la flau - ta y la tam - bo - ra con la flau - ta y la tam - bo -
- ra, Ay mo - re - ni - ta con la flau - ta y la tam - bo - ra.

Figura 17. "Rajaleña".

Comparemos esta melodía con el torbellino "La brujería del bum", interpretado por Buscajá (2001, pista 2):

Alba Elena Aramburo

Que la bru - je - ría del bum, es la bru - je - ría del bum, qué bue - no es
5 pa - ra go - zar, qué bue - no es pa - ra go - zar. Que me due -
9 - le la ca - be - za, que me due - le la ca - be - za por de - lan -
13 - te y por de - trás, por de - lan - te y por de - trás.

Figura 18. Torbellino: "La brujería del bum".

Y comparemos ahora con "La gallina culidura", el torbellino que se incluye en este material (carpeta de audio 1, pista 5):

Ya vie - ne___ la cu - li - du - ra, ya vie - ne___ la cu - li - du - ra a mon-tar -

5

- se‿en el fo - gón,___ a mon-tar - se‿en el fo - gón,___ y to - da

9

___ la gen - te di - ce, y to - da___ la gen - te di - ce po - ne hue -

13

- vos por mon - tón,___ po - ne hue - vos por mon - tón.___

Figura 19. "La gallina culidura".

Si escuchamos estas melodías nos damos cuenta que son muy similares. Según Andrés Rosa (1990), a las diferentes variaciones melódicas con que se canta un rajaleña se les conoce como formas de "tunar". Es decir, cada músico "tuna" el rajaleña a su manera. En ese sentido, el torbellino en la música de arrullos y currulaos es una manera de "tunar". Se podría decir incluso que es la manera negra o afropacífica de "tunar" el rajaleña (Ochoa 2006).

Rítmicamente, la melodía del torbellino (y del rajaleña) tiende a reiterar dos células rítmicas que no son típicas en los otros géneros en 6/8.

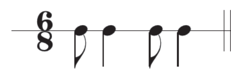


Figura 20.

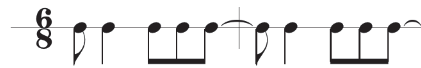


Figura 21.

Podemos ver fácilmente que ambas células rítmicas configuran las melodías de los torbellinos y el rajaleña mostrados arriba. En el torbellino grabado en este material, el bordón, interpretado aquí por Víctor Banguera, enfatiza la primera célula mostrada.

Bordón de torbellino
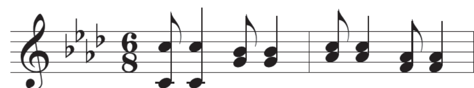


Figura 22. Bordón de torbellino.

Bordones con esta rítmica son típicos del torbellino.

Por su parte, la requinta del torbellino también presenta una característica propia. Miremos la requinta que hace Gualajo al comienzo de esta grabación (que es su requinta particular para los torbellinos):
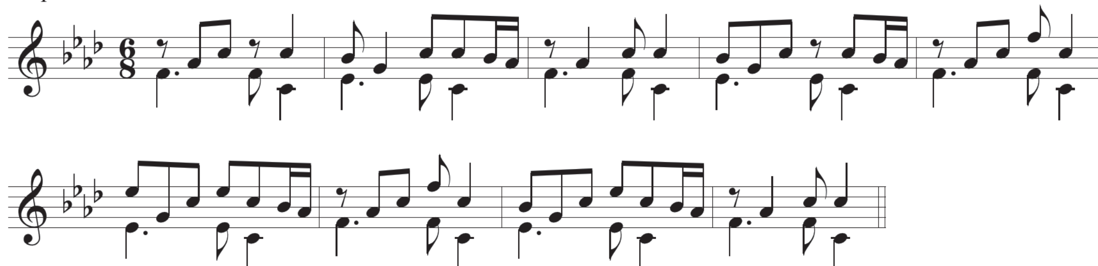


Figura 23. Requinta de torbellino.

Vemos que es recurrente el uso de dos semicorcheas al final de los compases, lo cual es una característica de las requintas en el torbellino que se interpreta en Guapi[15]. En los otros géneros en 6/8, como se verá en detalle en el capítulo siguiente, las requintas en la marimba no utilizan ese grupo de dos semicorcheas al finalizar los compases, sino en el primer o segundo tiempo de cada compás.

Otra característica rítmica del torbellino es la frecuente subdivisión rítmica irregular al comienzo de los compases. Más específicamente, la figura rítmica



Figura 24.

Algunas veces se interpreta en la marimba con una subdivisión del primer pulso cercana a
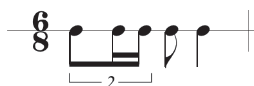


Figura 25.

o cercana a



Figura 26.

Visto en la requinta de la marimba, podemos escuchar que Gualajo interpreta el primer compás más o menos de alguna de estas dos maneras:

15 En conversaciones personales con el investigador Héctor Tascón, él nos ha comentado que todos los marimberos viejos que conoce en Guapi tienen esa misma particularidad rítmica en la ejecución del torbellino. Sin embargo, esta particularidad no la hemos encontrado en los marimberos en Esmeraldas (Ecuador), ni tampoco está presente en la requinta que hace don Aquino Rodríguez en el torbellino "La brujería del bum".
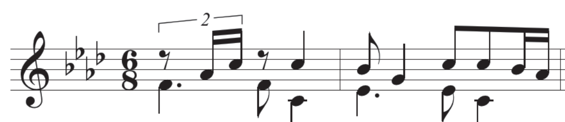


Figura 27.
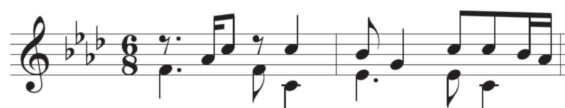


Figura 28.

Esta particularidad en la subdivisión es también característica de los rajaleñas, lo cual acentúa la similitud entre los dos géneros[16].

En el Pacífico sur, se le conoce a este género como torbellino no porque tenga alguna relación con el género andino del mismo nombre (de hecho musicalmente no tienen relación alguna), sino porque el texto que más se identifica con esta melodía menciona reiteradamente la palabra torbellino. El verso más conocido dice así:

Torbellino está perdido,
su mamá lo anda buscando,
Pregúntale al tambolero
si no lo ha visto bailando.

En "La gallina culidura", Gualajo termina la canción con una variación de este verso así:

Torbellino se ha perdido,
ayúdenmelo a buscar.
Torbellino apareció,
yo me voy con torbellino.

Como decíamos en un principio, el torbellino no es un género muy popular en el Pacífico sur colombiano. Sin embargo, sí es, junto con la juga grande, uno de los géneros más representativos de la "música de marimba" en Esmeraldas (Ecuador)[17]. Las pocas versiones grabadas que encontramos, además de la que se incluye en este material, están en los discos: *Afro-hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*; *Tributo al ritmo del currulao*, de Perla del Pacífico; *Al rescate de nuestras raíces* (aparece como "La brujería del bum"), de Buscajá y *El pianista de la selva* (aparece como "La gallina culidura"), de Gualajo.

Rumba

La rumba es el género de más reciente aparición. Musicalmente es fácil de reconocer porque es una reinterpretación de la salsa en el formato y el estilo de la música de arrullos y currulaos. En compás binario de subdivisión binaria (2/2 o 4/4), en la rumba los cununos tienden a imitar el patrón de las congas en la salsa, los bombos

---

16 Esta subdivisión irregular en tiempos ternarios también es característica en otros géneros colombianos, por ejemplo en el merengue vallenato (específicamente en la guacharaca) y en el bambuco campesino de flautas en el Cauca y en el Huila (evidente en las maracas y la carrasca) (Miñana 1989).

17 Esto se analizará más en detalle en la sección "Particularidades del estilo ecuatoriano".

marcan los acentos del bajo, los guasás cumplen la función del güiro o las maracas, la marimba imita los tumbaos del piano y las melodías de las voces son semejantes a las del son cubano o la salsa tradicional. En este material incluimos la rumba "Los zapatos" (carpeta de audio 1, pista 7), compuesta y cantada por Ezequiel Sinisterra.

La rumba más conocida de todas (y tal vez la primera en haber sido grabada) es "Memoria de Justino", publicada en el disco *En memoria a nuestros ancestros* (Socavón) en el año 2002. Esta rumba es de Inés Granja Herrera, una de las grandes cantadoras timbiquireñas, reconocida por su participación en el primer disco del grupo Socavón, y en el primer disco del grupo Canalón. Esta rumba en particular se ha convertido en uno de los clásicos de la música del Pacífico sur.

Otras rumbas que se encuentran grabadas son: "La marimba de Socavón" (Socavón 2005), "Botella vasito" (Gualajo 2008, pista 3), otra versión de "Los zapatos" (Gualajo 2008, pista 8), y la rumba instrumental "Rumba chonta" (Bahía trío 2005, pista 2).

Juga grande (o agualarga)

La juga grande es el mismo género que en la provincia de Esmeraldas (Ecuador) se conoce como agualarga. En Esmeraldas es uno de los géneros más representativos de la "música de marimba", mientras que en el Pacífico sur colombiano, hasta donde esta investigación ha podido constatar, solo lo interpretan Gualajo y sus hermanos, especialmente don Genaro Torres, gran marimbero y cantante.

En compás de 6/8, la base rítmica de la juga grande es la misma de la juga, el currulao y el torbellino. Son dos las particularidades de este género: 1) todo su repertorio presenta una misma melodía (o variaciones de ella), y 2) esa melodía, al igual que el acompañamiento de la marimba, está construida sobre una escala pentatónica.

Veamos en detalle estas dos características. Hasta ahora Gualajo ha grabado dos jugas grandes: "Del cielo cayó una rosa" (Grupo Gualajo 2003), y "Comadre Araña", que está incluida en este material (en la carpeta de audio 1, pista 6). Comparemos las melodías:

Del cie - lo ca-yó una ro - sa, del cie - lo ca-yó una ro -
- sa, u - na ni - ña la a - pa - ñó, u - na ni - ña la a - pa -
ñó, se la pu-so en la ca - be - za, se la pu - so la ca - be -
- za hay qué bo - ni - ta le que - dó.

Figura 29. "Del cielo cayó una rosa".

En mil___ no-ve-cien-tos u - no, en mil___ no-ve-cien-tos u - no el sa-

5

- po su-bió pa'l cie - lo, el sa - po su-bió pa'l cie - lo en la___

9

___ jun-ta de la‿a-ra - ña, en la___ jun-ta de la‿a-ra - ña, y‿el can-

13

- ti-co que can - ta-ba, el can - ti-co que can-ta: co-ma-dre‿a-ra-

17

- ña ca-gó ca-bu - ya.___

Ay com-pa-dre sa - po de-je la bu - lla.

Figura 30. "Comadre araña".

Como vemos, estas dos melodías son muy similares. Y si las comparamos con la melodía tradicional del agualarga esmeraldeño notamos que las similitudes son evidentes:

A - gua___ que co-rrien-do vie - ne, a - gua___ que co-rrien-do___ va. A-gua

___ que va por el rí - o, a - gua___ que co-rrien-do___ va.

Figura 31. "Agualarga".

Estas melodías están construidas sobre la siguiente escala pentatónica:

Figura 32.

Sobre esta misma escala pentatónica están construidas las requintas de Gualajo en la juga grande, que son las misma requintas que tocan tradicionalmente en Esmeraldas en el agualarga. Veamos una de esas requintas, la que está incluida en la carpeta de audio 3, pista 33 (las demás requintas son similares):

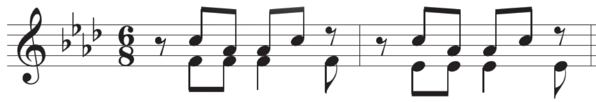


Figura 33. Requinta juga grande.

En la juga grande incluida en este material, cuando Gualajo improvisa (hacia la mitad de la canción) se mantiene siempre dentro de esta escala pentatónica. Esto hace que la armonía de la juga grande no tenga la relación tónica-dominante que prevalece en todos los demás géneros, sino que sea una armonía modal con un color pentatónico el que la identifica.[18]

Diferencias o variaciones regionales

Teniendo en cuenta la enorme extensión que representa el Pacífico sur colombiano y las dificultades de transporte en la región, sería lógico pensar que la cultura musical es heterogénea. Sin embargo, la música de arrullos y currulaos es la práctica musical dominante y, aunque presenta algunas modificaciones microrregionales, en términos generales se interpreta con un alto grado de homogeneidad. Esta relativa homogeneidad en su interpretación resulta sorprendente si se la compara con una región como la región Caribe colombiana. Allí hay mayor facilidad de transporte interno (y externo), pero se encuentran muchas y muy diversas manifestaciones musicales (música de gaita, de flauta de millo, de bandas pelayeras y de acordeón, bullerengues, tamboras, son de sexteto, etc.).

Si bien esta investigación pretende dar una base común sobre la manera de interpretar esta música, y la pregunta sobre variaciones microrregionales excede los límites aquí propuestos, plantearemos a continuación algunas cuestiones generales.

Cuando uno le pregunta a los músicos locales sobre las diferencias en la interpretación en cada pueblo, generalmente coinciden en que las diferencias sí existen, pero no son muy claros al explicar en qué consisten. Entrevistando a Benigna Solís, ella nos decía:

> Mira, yo más que todo he estado en los pueblos del sur del Pacífico. Porque es que resulta que de Guapi a Timbiquí hay una diferencia. Aunque es, todo es Pacífico y todo es sur, pero el canto del currulao difiere. Por ejemplo, yo me atrevería a decir que los mejores cantaores de currulao están en Guapi. Y con los ojos cerrados, me atrevería a decir que los mejores tocadores de bunde, en percusión, se encuentran en Timbiquí. Con los ojos cerrados me atrevería a decir que las mejores cantadoras de juga están en Santa Rosa de Saija. Así. Porque las he podido diferenciar así.

Para llegar a conocer en detalle las diferencias de interpretación en cada poblado sería necesario llevar a cabo investigaciones más profundas que involucren un extenso trabajo de campo. Sin embargo, hay dos diferencias que se aprecian fácilmente entre la manera de interpretar esta música en Tumaco (y también en Esmeraldas) y la de las poblaciones más al norte, como Guapi y Timbiquí. La primera diferencia es que en Tumaco no se utiliza el bombo arrullador. Allí, normalmente se toca con

18 En Colombia, el grupo de fusión La Revuelta grabó una versión del agualarga en su primer trabajo discográfico titulado *Agua* (2007).

un solo bombo y tres o cuatro cununos, y en los casos en que utilizan dos bombos, ambos hacen las veces de golpeador y ninguno toma el patrón del arrullador. Esta diferencia subraya la importancia del bombo golpeador para la solidez y estabilidad rítmica (sentido del *groove*), y relativiza la importancia del bombo arrullador.

Además, en Tumaco se toca a mayor velocidad que en los municipios ubicados más al norte. En otras palabras, los músicos locales suelen decir que hacia Tumaco la música se acelera, y en sentido norte la música es más pausada, más cadenciosa. Víctor Banguera lo expresa de la siguiente manera:

> En Tumaco son distintas las sesiones de música del Pacífico [a las que se hacen en] Guapi o Buenaventura. En Tumaco, que es cerquita y todo, se toca distinto a Buenaventura, o Guapi o el Charco, allá todas esas partes. En Tumaco, bastante más al sur, tradicionalmente pertenece como a Ecuador, Esmeraldas. En Esmeraldas los ritmos son más rápidos. En Tumaco viene siendo un poquito igual esos ritmos. En Guapi los ritmos son más lentos, más acentuados.

En cuanto a repertorio, en Tumaco es más común escuchar la canción "El patacoré" que en las poblaciones más al norte. Tal vez el motivo por el que muchos músicos manifiestan que "El patacoré" es más rápido, es simplemente porque hacia Tumaco todo se canta a mayor velocidad.

Particularidades del estilo ecuatoriano

Como se mencionó en la introducción, este material no incluye una investigación profunda sobre la manera de interpretar esta música en la costa norte ecuatoriana (provincia de Esmeraldas). No obstante, en el desarrollo de este material surgió información importante que nos permite dar un marco general de las particularidades que se presentan en Ecuador, de tal manera que podamos hablar realmente de un "estilo ecuatoriano".

Lo que más llama la atención cuando uno se acerca a esta manifestación musical en Ecuador es que allí esta música tiene mucho menos impacto, difusión y sentido de pertenencia si se le compara con lo que ocurre en el Pacífico sur colombiano. Esto se evidencia en la reducida cantidad de músicos que la interpretan, la poca importancia que tiene en el marco del Festival de Música y Danza Afro que se desarrolla cada año en la ciudad de Esmeraldas, en las pocas grabaciones que se encuentran disponibles en el mercado y, sobre todo, en el escaso repertorio.

En cuanto a los contextos, según dicen en Esmeraldas, los arrullos ya desaparecieron (Ritter 1998). La música tradicional prácticamente desapareció para la década del setenta, y desde mediados de los noventa se ha comenzado a retomar a partir de una política de reivindicación cultural. Por este motivo, desde entonces se interpreta principalmente en eventos culturales, presentaciones en los hoteles para atraer el turismo y en conciertos para promover campañas políticas. Al igual que ocurre en Colombia, en estos contextos no religiosos siempre se incluye la marimba, independientemente del género que se toque.

En Ecuador es especialmente notorio el no pensar esta música a partir de géneros sino a partir de canciones. Cuando a los músicos (y ha aparecido también así en los textos) se les pregunta qué música tocan, suelen mencionar canciones como si fueran géneros en sí mismas (algo semejante a lo que ocurre con el "Patacoré", "Pango" y

"Berejú"). Los nombres más recurrentes son: "Caderona", "Fabriciano", "Caramba", "Andarele", "Agualarga", "Torbellino", entre otros. Veamos en detalle cada una de estas canciones (o canciones-género).

Como ya se ha explicado, la "Caderona" es una juga, quizás la juga más conocida (ver en este mismo capítulo el apartado "Juga").

"Fabriciano" también es el nombre de una juga que no es conocida en Colombia, pero es representativa del estilo ecuatoriano.

El "Fabriciano" dice así[19]:
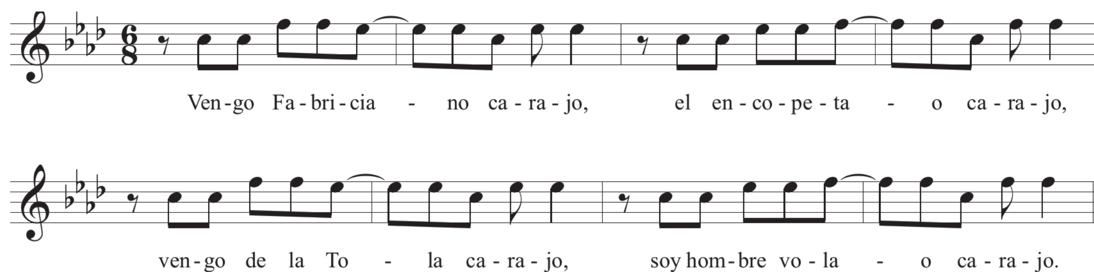


Figura 34. "Fabriciano".

El "Fabriciano" se reconoce, principalmente, porque el coro responde siempre con la palabra "carajo", porque la melodía es siempre la misma y porque el texto menciona frecuentemente al personaje Fabriciano.

El "Caramba" es un currulao, aunque no presenta entrada de la marimba ni "glosa" o "chureo". Es decir, se puede entender también como una juga bambuqueada, aunque en este caso la melodía parece más de currulao que de juga. El coro distintivo del "Caramba" dice:
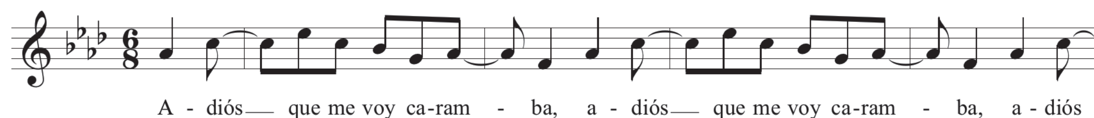


Figura 35. "Caramba".

El "Andarele" es sin duda una de las canciones más representativas de la "música de marimba" en Ecuador. Aunque el "Andarele" sí tiene una rítmica y melódica propias que la distinguen de los demás géneros, es difícil considerarla un género en sí mismo, ya que corresponde solo a una canción particular. No conocemos otro repertorio que presente las mismas características musicales de la canción "Andarele". En este sentido el "Andarele" se encuentra a mitad de camino entre canción y género.

Musicalmente, el "Andarele" es un ritmo binario de subdivisión binaria (2/4 o 4/4), de tempo ágil, un poco parecido a un bunde rápido. Se dice que es la canción que se utiliza para finalizar los conciertos y fiestas, ya que su texto indica la salida de los músicos.

19 Este texto del "Fabriciano" fue tomado del libro *Costumbres y tradiciones esmeraldeñas* (Valencia, s.f. 63).

La melodía característica del "Andarele" es la siguiente:

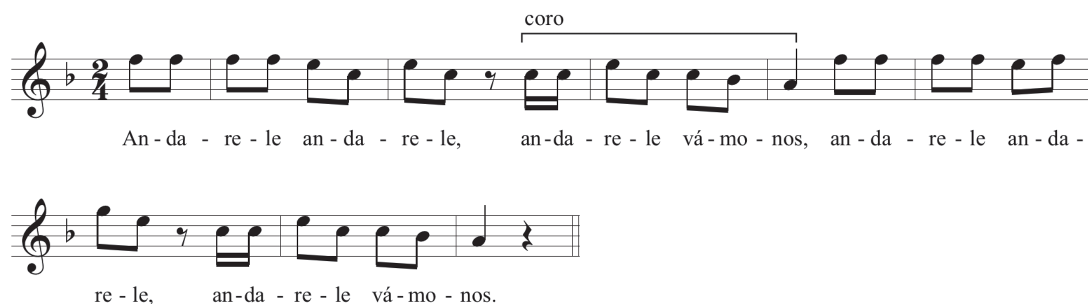


Figura 36. "Andarele".

Aquí, el solista va cambiando sus textos mientras que el coro se mantiene respondiendo de manera invariable "Andarele, vámonos", como si indicara el final de la fiesta.

Usualmente, para comenzar el "Andarele" el marimbero hace la siguiente introducción:

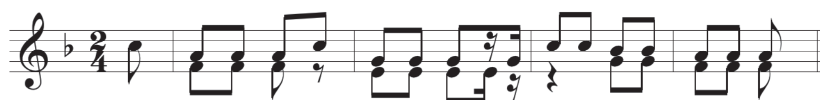


Figura 37.

Luego, una de las requintas básicas sobre la cual se canta la melodía (y que en esencia imita a la melodía) es:
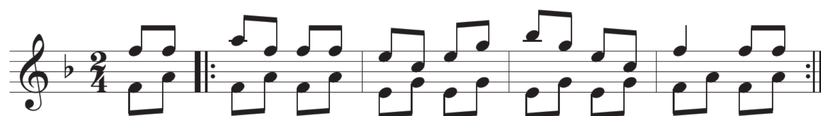


Figura 38.

Una variación típica de esta requinta es la siguiente:
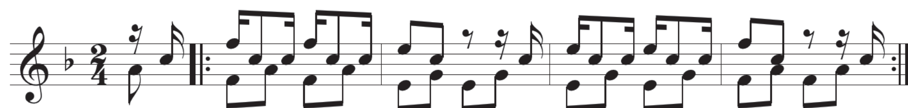


Figura 39.

Estas bases de marimba para el "Andarele" se las vimos tocar al reconocido marimbero ecuatoriano Lindberg Valencia, y son las mismas bases de Alberto Castillo que transcribió Jonathan Ritter (1998, 75). Castillo es otro de los marimberos importantes en Ecuador[20].

El "Agualarga" es, junto con el "Andarele", una de las canciones más representativas en la región, y corresponde musicalmente al género que en el Pacífico sur colombiano se conoce como juga grande. Para comprender en detalle el "Agualarga" recomendamos remitirse a la sección "Juga grande", en este mismo capítulo.

---

20 En Colombia, el "Andarele" se ha hecho conocido en gran medida gracias a la versión que hizo el grupo Bahía en el disco *Con el corazón cerca de las raíces*, 1998.

En Ecuador, el "Agualarga" es más una canción particular que un género en sí mismo, ya que siempre se canta la misma melodía con un texto reiterativo, en el que el coro siempre responde: "agua que corriendo va".

En cuanto al torbellino, también es mucho más característico y tradicional del repertorio ecuatoriano que del colombiano. Sus características musicales ya fueron abordadas en este mismo capítulo en la sección del mismo nombre.

En Ecuador, no solo las comunidades negras interpretan música con bombos, cununos, marimbas y guasás, sino también las comunidades indígenas chachi (o cayapas), tsáchila (o colorados) y awa-kwaiker. La manera que ellos tienen de hacer esta música tiene semejanzas con el estilo afroecuatoriano, aunque no es exactamente igual. Estudiar las culturas musicales de estas tres comunidades indígenas es una tarea que rebasa los límites de esta investigación, pero que esperamos alguien se anime a afrontar pronto. Por lo poco que conocemos de ellos, sus melodías en la marimba muchas veces están construidas sobre la escala pentatónica.

A manera de simple hipótesis, si recordamos que el "Agualarga" también es una melodía pentatónica, y traemos a colación que Papá Roncón (el más reconocido marimbero en Ecuador) afirma que la "música de marimba" en Ecuador la comenzaron los indígenas, y que todos los marimberos afroecuatorianos la aprendieron de ellos (Ritter 1998, 27-29), y a esto le sumamos que el "Agualarga" es una canción (o un género) mucho más conocida y difundida en Ecuador que en Colombia, tal vez podamos pensar que el "Agualarga" haya pasado de las comunidades indígenas a las comunidades negras esmeraldeñas. En otras palabras, podría pensarse que esta melodía es uno de los aportes que las comunidades indígenas ecuatorianas le han hecho a la "música de marimba" en Ecuador (y, a través de Gualajo, a la música de arrullos y currulaos en Colombia). En Ecuador está el consenso de que el "Agualarga" es de origen chachi. Sin embargo, repetimos, es importante que surjan investigaciones histórico-musicales sobre estas comunidades indígenas para poder corroborar o desmentir esta idea.

En cuanto a producciones discográficas sobre "música de marimba" en Ecuador, realmente son muy pocos los materiales existentes. Cabe destacar el disco *Ecuador and Colombia: Marimba Masters and Sacred Songs* (1998), en el que se encuentran versiones instrumentales de "Fabriciano", "Caramba", "Agualarga" y "Caderona", así como varias jugas cantadas. Otra grabación importante es el disco *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador* (1967), producido por Norman Whitten Jr. para Folkways Records. Si bien en Esmeraldas se encuentran algunos discos de venta libre, son producciones independientes sin información de fecha, casa disquera, año ni músicos, por lo cual no podemos reseñarlas[21].

Dentro de los marimberos más reconocidos en Ecuador están: Remberto Escobar, Petita Palma, Alberto Castillo, Escolástico Solís, José Castillo, Benedicto Quinteros, Climario Rojas, Temístocles Torres, Elena Ortiz, Justo Prado Betancourt, Numa Ramírez, David García Velasco, Felipe Valencia Baguí, "Cimarrón" (extraordinario marimbero chachi), Ascención Palma, Jacinto Ortiz y Lindberg Valencia Zamora, entre otros. Pero sin duda el más renombrado de todos es el legendario Guillermo Ayoví, más conocido como Papá Roncón (García 2006, 92-93)[22].

---

21 Para quien se encuentre en Quito, o pueda viajar a allá, le recomendamos un disco de Papá Roncón disponible en el Centro Cultural Afroecuatoriano.

22 En Ritter (1998, 104) están clasificados los principales grupos de marimba que se encontraban en Ecuador en el momento de su

Hoy, a sus más de 80 años, Papá Roncón es toda una institución de la música de marimba en Ecuador. No solo por su edad y su maestría en la interpretación de la marimba, sino por su forma de cantar, su carisma y porque en cada oportunidad hace gala de su capacidad para contar cuentos, recitar poemas y poner a pensar al público con sus adivinanzas. Muy particular en su formación como marimbero es el hecho de que aprendió a interpretar la marimba con los indígenas chachi. Papá Roncón vivió su infancia y adolescencia en Borbón, y cuenta que su hermano Tomás Ayoví le pidió que lo acompañara donde los chachi en el Río Santiago, pues iba en busca de una mujer. Cuando llegaron al poblado indígena, su hermano le pidió que lo esperara un día mientras buscaba su compañera, pero esa espera se prolongó por más de 2 años, tiempo en el cual Papá Roncón vivió bajo el amparo de una familia chachi. Como los chachi no hablaban español, Papá Roncón tuvo que aprender a vivir como chachi. Aprendió su lengua y sus costumbres, y fue en ese periodo que conoció la música de marimba y que aprendió a tocar. Por eso, según él, la marimba en Ecuador tiene origen indígena, fueron ellos los primeros en interpretarla y, con mucha vehemencia, asegura que todo marimbero negro en Ecuador aprendió a interpretar la marimba de los indígenas. Sin embargo, esta afirmación es fuertemente negada por prácticamente cualquier otro marimbero negro en la región (Ritter 1998, 27-29).

Sea esto cierto o no, lo que sí es claro es que hoy en día en Ecuador Papá Roncón es sinónimo de marimba y las relaciones entre la marimba indígena y la negra aún quedan por estudiar[23].

Para terminar esta primera parte, mostramos la siguiente tabla que resume los géneros más importantes de la música de arrullos y currulaos en Colombia y en Ecuador, junto con sus características sobresalientes y el contexto en el que aparecen:

Tabla 1. Géneros principales en la música de arrullos y currulaos

	Nombre	Métrica	Características generales	Contexto arrullo	Contexto currulao
Principales géneros	Juga	compás 6/8	Armonía de 2 compases de tónica y 2 de dominante (o 3 y 3 o 4 y 4). Las voces femeninas son protagónicas.	X	X
	Currulao o bambuco viejo	compás 6/8	Armonía de 1 compás de tónica y 1 de dominante. Comienza la marimba con una entrada y luego se canta una "glosa" o "chureo". A veces se utiliza bordón. La voz líder suele ser masculina.		X
	Bunde	compás 4/4	Carácter infantil, rítmica muy sencilla.	X	X
Otros géneros	Torbellino	compás 6/8	Adaptación del rajaleña.		X
	Rumba	compás 2/2	Adaptación de la salsa.		X
	Juga grande	compás 6/8	Pentatónico, el mismo agualarga ecuatoriano.		X
	Andarele	compás 2/2	Género ecuatoriano de carácter alegre.		X

trabajo de campo, organizados por nombres, director y población en la que se encuentran.

23 Para complementar el tema de las comunidades negras en Ecuador recomendamos la compilación bibliográfica realizada por Catherine Walsh y Edizon León que puede consultarse en http://www.uasb.edu.ec/tallerint/Compilacion_bibliografica_Ecuador-Colombia.pdf.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía, Guillermo. 1942-66. "Folclore". *Textos sobre música y folklore*, vol.1, *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*.

__________. 1997. *Compendio general de folclor colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Agier, Michel. 1999. "El carnaval, el Diablo y la marimba". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 197-244. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Agudelo, Carlos. 2005. *Retos del multiculturalismo en Colombia: política y poblaciones negras*. Medellín: La Carreta.

Almario, Óscar. 2001. "Tras las huellas de los *renacientes*. Por el laberinto de la etnicidad e identidad de los grupos negros o 'afrocolombianos' del Pacífico sur". En *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*, editado por Mauricio Pardo, 15-39. Bogotá: ICANH y Colciencias.

__________. 2003. *Tradición oral e historia oficial en la formación de la identidad".* En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*, 106-160. Bogotá: Aguilar.

Almario, Óscar y Orián Jiménez. 2004. "Aproximaciones al análisis del negro en Colombia". En *Panorámica afrocolombiana*, 29-126. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Álvarez, Manuela. 1999. "La ciudad deseada". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 87-108. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 1999. "La experiencia urbana como hecho cultural". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 109-148. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Aprile-Gniset, Jacques. 2004. "Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico". En *Panorámica afrocolombiana*, 269-290. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Arango, Ana María. 2002. *Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California*. Trabajo etnográfico sobre la segunda producción discográfica del grupo Bahía. Tesis de grado. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá.

Arbilla, José Javier. 1979. *Tumaco tierra de esperanza. Contexto socio-religioso de Tumaco*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca.

Aristizábal, Margarita. 1998. "El Festival del Currulao". En *Modernidad, identidad y desarrollo*, editado por María Lucía Sotomayor, 315-340. Bogotá: ICANH, Ministerio de Cultura y Colciencias.

__________. 1998. "La inclusión de los afrocolombianos: ¿meta inalcanzable?". En *Geografía humana de Colombia: los afrocolombianos,* tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Arocha, Jaime. 1999. *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

__________. 2004. "Ley 70 de 1993: utopía para afrodescendientes excluidos". En *Utopía para los excluidos*, compilado por Jaime Arocha, 159-178. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Arroyo, Tilson y Yellen Aguilar. 1995. "Evaluación de los sistemas productivos: una mirada al espejo". En *Economías de las comunidades rurales en el Pacífico colombiano*, editado por Claudia Leal. Bogotá: Proyecto Biopacífico, Ministerio del Medio Ambiente, PNUD – GEF.

Barona, Guido. 1995. "Ausencia y presencia del 'negro' en la historia colombiana". *Memoria y Sociedad* 1 (1): 77-105.

Bernal, Jaime. 1996. Librillo del disco "Itinerario Musical por Colombia", como parte de la serie 3 de la *Expedición Humana*.

Bernal, Manuel. 2003. "De el bambuco a los bambucos". Ponencia presentada en el V Congreso IASPM-Al, Río de Janeiro.

Beutler, Gisela. 1997. *Estudios sobre el romancero colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Birembaum, Michael. 2006. "'La música pacifica' al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano". *Revista Transcultural de Música* 10. http://www.sibetrans.com/trans/trans10/birenbaum.htm

__________. 2010. "Las poéticas sonoras del Pacífico sur". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Borja, Jaime Humberto. 2003. "Restaurar la salud. La cristianización de los esclavos en el siglo XVII". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Brenner, Helmut. 2007. *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Hildesheim–Zürich-New York: Georg Olms Verlag.

Buenaventura, Nicolás. 1995. "Viaje a la tierra de los gritos (Costa de Marfil, Burkina Fasso y Malí)". *América Negra* N. 10: 175-190.

Caicedo Córdoba, Nino. 2008. *El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico.* Cali: Gobernación del Valle del Cauca.

Camacho, Juana. 2004. "Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana". En *Panorámica afrocolombiana,* 167-208. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Cerón, Benhur. 1986. *Los Awa-kwaiker*. Bogotá: Ediciones Abya-Yala.

__________. 1992. *Geografía Humana de Colombia: Región del Pacífico*, tomo IX. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Colmenares, Germán. 1999. *Historia económica y social de Colombia: 1537-1719*, tomo I, quinta edición, primera reimpresión. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

__________. 1999. *Historia económica y social de Colombia: Popayán: una sociedad esclavista 1680-1800, tomo II*, segunda edición, primera reimpresión. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Convers, Leonor y Juan Sebastián Ochoa. 2007. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia).* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Córdoba, Darcio Antonio. 1998. *El alabao: canto fúnebre de la tradición oral chocoana*. Informe final presentado al programa de becas-Colcultura, Bogotá.

Davidson, Harry. 1969. *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas,* tomo I. Bogotá: Banco de la República.

De Granda, Germán. 1977. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*, tomo XLI. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

__________. 1993. "Dialectología, historia social y sociolingüística en Iscuandé". En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Del Valle, Jorge Ignacio. 1995. "Ordenamiento territorial en comunidades negras del Pacífico colombiano: Olaya Herrera, Nariño". *América Negra* 10: 107-126.

De Viveros, Carolina. 2005. *Imaginario de lo tradicional en el contexto del Festival del Currulao: una mirada desde el traje como un elemento de representación cultural.* Informe de pasantía. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá.

Duque, Alexánder, Héctor Sánchez y Héctor Tascón. 2009. *¡Qué te pasa vo! canto de piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico sur* (cartilla de iniciación musical). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Escobar, Arturo. 1999. *El final del salvaje*. Bogotá: CEREC e ICANH.

Escobar Quiñonez, Remberto. s. f. *Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito: Municipal del Distrito Metropolitano de Quito.

Festival Petronio Álvarez. 2008. *Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali y Secretaría de Cultura y Turismo. Consultado el 27 de mayo de 2009. http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.phpoption=com_content&task=view&id=347&Itemid=5

Fray Juan de Santa Gertrudis. 1970. *Maravillas de la naturaleza*, tomo III, vol. 12. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Friedemann, Nina S. de. 1966-69. “Güelmambí: Formas económicas y organización social”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XIV: 55-70.

__________. 1974a. *Minería, descendencia y orfebrería artesanal en el litoral pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional.

__________. 1974b. “Minería del oro y descendencia: Güelmambí, Nariño”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVI: 9-86.

__________. 1976. “Introducción”. En *Tierra, tradición y poder*. . Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

__________. 1989. *Criele, criele, son. Del Pacífico negro*. Bogotá: Planeta.

__________. 1992. “Perfiles etnogenéticos del habitante negro”. Tesis para la expedición humana, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

__________. 1993. *La saga del negro*. Bogotá: Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana.

__________. 1994. “Historiografía afroamericana del Caribe: hechos y ficciones”. *América Negra*, No. 7.

__________. 1996. “Narrativa experimental en la antropología: el cuento sin ficción” (1986). *América Negra*, No. 11.

__________. 1997. “Diálogos atlánticos: experiencias de investigación y reflexiones teóricas”. *América Negra*, No. 14.

Friedemann, Nina S. de y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Friedmann, Susana. 1992. “Procesos simbólicos y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia”. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3, (12).

García, Edgar Allan. 2006. *Diccionario de esmeraldeñismos*. Quito: Editorial El Conejo.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Burlington, Vermont: Ashgate.

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.

Helg, Aline. 2004. “Constituciones y prácticas sociopolíticas de las minorías de origen africano”. En *Utopía para los excluidos*, compilado por Jaime Arocha, 23-46. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Hernández Salgar, Óscar. 2007. “Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia”. En *Latin American Music Review*, 28/2. Austin: University of Texas Press.

__________. 2010. “De currulaos modernos y ollas podridas”. En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano,* editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2012, abril. "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana. Semiosis del gesto cadencial 7^5^4^3". Ponencia presentada en el X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL). Córdoba, Argentina.

Hoffmann, Odile. s. f. "Desencuentros en la Costa: La construcción de espacios y sociedades en el litoral pacífico colombiano". *Documentos CIDSE* No. 33.

———. 1998. "Familia y vereda en el río Mejicano (Tumaco), Revisión de Algunas Nociones". *CIDSE-ORSTOM* No. 36.

———. 1999. "Sociedades y espacios en el litoral pacífico sur colombiano (Siglos XVIII-XX)". En *Tumaco: haciendo ciudad*. 15-53. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Jaramillo, Jaime. 1989a. *Ensayos de historia social*, tomo I: *La sociedad neogranadina*. Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Editores.

———. 1989b. *Ensayos de historia social*, tomo II: *Temas americanos y otros ensayos*. Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Editores.

Jiménez, Miguel. 1920. *Los problemas de la raza en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Cultura.

Jiménez, Olga Lucía. 1995. *Ronda que ronda la ronda: juegos y cantos infantiles de Colombia*. Bogotá: Tres Culturas Editores.

Jurado, Fernando. 1990. *Esclavitud en la Costa Pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas, Siglos XVI al XIX*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, Centro Afro-Ecuatoriano.

Leal, Claudia. 1998. "Manglares y economía extractiva". En *Geografía Humana de Colombia: Los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Losonczy, Anne-Marie. 1997. "Hacia una antropología de lo inter-étnico: una perspectiva negroamericana e indígena". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

Marín, Ana Cristina. 1997. "El Pacífico: el futuro está en las raíces". *Revista Palabra* 5/63: 4-5.

Martínez, Alejandro. 2005. *Currulao: aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Tesis de grado Licenciatura en Música, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali.

Marulanda, Octavio. 1973. *Folklore y cultura general*. Cali: Instituto Popular de Cultura.

Maya, Luz Adriana. 1998. "Demografía histórica de la trata por Cartagena, 1553-1810". En *Geografía Humana de Colombia: Los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Merizalde, Bernardo. 1921. *Estudio de la Costa colombiana del Pacífico*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General.

Mina, Mateo. 1975. *Esclavitud y libertad en el Valle del río Cauca*. Bogotá: Fundación Rosca de Investigación y Acción Social.

Miñana, Carlos. 1989. "Música campesina de flautas y tambores: en el Cauca y sur del Huila". Documento inédito. Primera versión, Bogotá.

———.1997. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *A Contratiempo No. 9, Revista de Música en la Cultura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

———. 2010. "Afinación de las marimbas en la Costa Pacífica colombiana: ¿un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia?". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, editado por Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Moncada, José. 2006. *Esmeraldas: una joya sin pulir*. Quito: Ediciones La Tierra.

Morales, Jorge. 1966-1969. "Aspectos sociales de la comunidad en un área rural de Barbacoas (Nariño)". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XIV, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Motta, Nancy. 1995. *Enfoque de género en el litoral pacífico colombiano*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

__________. 1997. *Hablas de selva y agua: La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle, Centro de Género, Mujer y Sociedad, Instituto de Estudios del Pacífico.

__________. 2002. *Por el monte y los esteros: relaciones de género y familia en el territorio afropacífico*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Motta, Nancy, Giancarlo Corsetti y Carlo Tassara. 1990. *Cambios tecnológicos, organización social y actividades productivas en la Costa Pacífica colombiana*. Bogotá: CISP.

Murillo, Nicolás. 1989. "Rondas y juegos del Chocó". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1 (5): 77-88.

Navarrete, Maria Cristina. 1995. "Entre Kronos y Calendas. Aproximaciones al concepto de tiempo de grupos negros en la Colonia (Cartagena de Indias)". *América Negra* N. 10: 85-96.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Ochoa, Juan Sebastián. 2006. "Currulao y bambuco: dos géneros diferentes con una misma raíz". Ponencia presentada en el II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización, México D. F.

Pardo, Mauricio. 1997. "Movimientos sociales y actores no gubernamentales". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

__________. 2003. "Iniciativa y cooptación. Tensiones en el movimiento afrocolombiano". En *150 Años de la abolición de la esclavización en Colombia*, 669-674. Bogotá: Aguilar.

Patiño, Diógenes. 1998. *Asentamientos prehispánicos en la Costa Pacífica caucana.* Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la República.

Patiño, Germán. 2003-2004. "Raíces de africanía en el bambuco". *Pacífico Sur*, edición número 2, Universidad del Valle.

Patiño, Víctor Manuel. 1990. "Muestra folklórica del litoral pacífico de Ecuador, Colombia y Panamá". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, Núm. 9: 119-146.

Perea, Berta Inés. 1986. "La familia afrocolombiana del Pacífico". Seminario internacional sobre la participación del negro en la formación de las sociedades latinoamericanas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología.

Pissoat, Olivier y Odile Hoffmann. s. f. "Aproximación a la diferenciación espacial en el Pacífico: un ensayo metodológico". En *Documento de trabajo* No. 42, Universidad del Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas.

Portaccio, José. 1995. *Colombia y su música*, volumen 1. Bogotá: Logos Diagramación.

Prado, Nelly Mercedes. 1996. "El origen de los versos para enamorar". *América Negra* No. 12: 190-204.

Price, Thomas. 1954. "Estado y necesidades actuales de las investigaciones afrocolombianas". *Revista Colombiana de Antropología,* Vol. II, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Quiñónez, Adolfo. 1977. *Rasgos culturales de una comunidad en la costa caucana del Pacífico – Colombia*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Filosofía. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.

Reales, Leonardo. 2003. "La imagen de la población afrocolombiana en la prensa del siglo XIX". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1998. *Colombia indígena*. Bogotá: Editorial Colina.

Restrepo, Eduardo. 1996-97. "Invenciones antropológicas del negro". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 33: 237-269.

__________. 1997a. "Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia". *Boletín de Antropología*, Vol. 11, No. 28: 128-145.

__________. 1997b. "Afrocolombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

__________. 1998. "La construcción de la etnicidad: comunidades negras en Colombia". En *Modernidad, identidad y desarrollo*, editado por María Lucía Sotomayor. Bogotá: ICANH, Ministerio de Cultura y Colciencias.

__________. 1999. "Territorios e identidades híbridas." En *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología.

__________. 1999. "Poblaciones negras en Colombia (compilación bibliográfica)" PROYECTO CIDSE-IRD, *Documento de trabajo* No. 43, junio.

Restrepo, Eduardo y Áxel Rojas. 2008. *Afrodescendientes en Colombia*. Compilación bibliográfica. Popayán: Universidad del Cauca.

__________. 1999. "Hacia la periodización de la historia de Tumaco". En *Tumaco: haciendo ciudad*. Michel Agier et al. 54-86. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 1999. "Aletosos: identidades generacionales". En *Tumaco: haciendo ciudad*. Michel Agier et al. 151-196. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 2001. "Imaginando comunidad negra: etnografía de la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico sur colombiano". En *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: ICANH y Colciencias.

__________. 2004. "Hacia los estudios de las Colombias negras", en *Panorámica afrocolombiana*. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

__________. 2005. *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las Colombias negras.*Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Ritter, Jonathan. 1998. "La marimba esmeraldeña: Music and Ethnicity on the Northern Coast". Tesis de maestría, University of California, Los Angeles.

Rodríguez, María Luisa. 1983. "Suplemento". En *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia,* tomo III. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Rodríguez, Stella. 2002. "Libres y culimochos: ritmo y convivencia". En *Afrodescendientes en las Américas, trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, ICANH, IRD, ILSA.

Romero, Mario Diego. 1998. "Familia afrocolombiana y construcción territorial en el Pacífico sur, siglo XVIII". En *Geografía Humana de Colombia: los afrocolombianos,* tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Rosa, Andrés. 1990. "El Rajaleña". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 2 (8).

Serrano, José Fernando. 1998. "'Hemo de mori cantando, porque llorando nací'. Ritos fúnebres como forma de cimarronaje". En *Geografía Humana de Colombia: los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Tascón, Héctor. 2008. *A marimbiar: método OIO para tocar la marimba de chonta*. Cali: Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Triana, Gloria. 1990. *Aluna: imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular*. Bogotá: Presidencia de la República/ Plan Nacional de Rehabilitación.

Urrea, Fernando, Pedro Quintín y Héctor Fabio Ramírez. 2000. "Relaciones interraciales, sociabilidades masculinas juveniles y segregación laboral de la población afrocolombiana en Cali". En *Documento de trabajo CIDSE*, No. 49, julio.

Urrea, Fernando, Héctor Ramírez y Carlos Viáfara. 2004. "Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI". En *Panorámica afrocolombiana*. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Vanín, Alfredo. 2003-4. "En las culturas marginales está nuestra salvación, entrevista con Germán Patiño". *Revista Pacífico Sur*, segunda edición.

________. 1999. "Alianzas y simbolismos en las rutas de los ausentes, en imágenes de las "culturas negras" del Pacífico colombiano". En *Documento de trabajo* No. 40. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, junio.

Valverde, Umberto. 1997. "Pacifico: la música del siglo XXI, un mundo por descubrir". *Revista Palabra* 5 (59): 3.

Velásquez, Rogerio. 2000. *Fragmentos de Historia, Etnografía y Narraciones del Pacífico Colombiano Negro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza*. Bogotá: Universidad de Antioquia, ICANH, Siglo del Hombre Editores, Ediciones Universidad de los Andes.

________. 1999. "Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali." En *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología.

West, Robert C. 2000. *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: ICANH.

Whitten, Norman. 1965. *Class, Kinship, and Power in an Ecuadorian town: The negroes of San Lorenzo*. California: Standford University Press.

________. 1992. *Pioneros negros. La cultura afrolatinoamericana del Ecuador y Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano.

Whitten, Norman y Aurelio Fuentes. 1966. "¡Baile Marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador". *Journal of the folklore institute* 3 (2): 168-191.

Whitten, Norman y Nina S. de Friedemann. 1974. "La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVII.

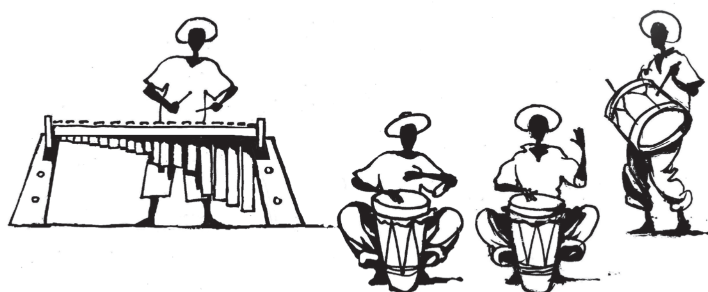
Yacup, Sofonías. 1990. *Litoral recóndito*, tercera edición. Popayán: Talleres Editoriales del Departamento de Popayán.

Zuluaga, Francisco. 1993. "Cimarronismo en el Sur-Occidente". En *Colombia Pacífico,* tomo II, editado por Pablo Leyva. Bogotá: Fondo FEN.

________. 1995. "Aproximación de la historia a otras formas de memoria". En *Memorias: 1er. Seminario Internacional de Etnohistoria del Norte del Ecuador y Sur de Colombia*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Colección Historia y Sociedad.

________. 1995b. "Cuadrillas mineras y familias de esclavos en las minas de Nóvita (Chocó, Colombia) Siglo XVIII". *América Negra* N. 10: 51-83.

________. 2003. "El discurso abolicionista de las élites hacia 1852". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.





Este libro fue realizado en caracteres
Tw Cen Mt Condensed, ameriGarmnd Bt y Petruci,
e impreso en papel bond de 90 gramos,
en el mes de diciembre del 2014
en los talleres de Javegraf,
Bogotá, D. C., Colombia

ARRULLOS Y CURRULAOS

TOMO II

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ARRULLOS Y CURRULAOS

MATERIAL PARA ABORDAR EL ESTUDIO DE LA MÚSICA TRADICIONAL DEL PACÍFICO SUR COLOMBIANO

TOMO II

JUAN SEBASTIÁN OCHOA
LEONOR CONVERS
OSCAR HERNÁNDEZ

Pontificia Universidad JAVERIANA Bogotá
Facultad de Artes

editorial Pontificia Universidad JAVERIANA

Colección Libros de Investigación
Vicerrectoría de Investigación

Primera edición: Bogotá, D. C., enero de 2015
ISBN: 978-958-716-733-7
Número de ejemplares: 600
Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Encuentre el material audiovisual citado en el libro en:
http://arrullosycurrulaos.tumblr.com/

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7ª. núm. 37-25 oficina 1301
Edificio Lutaima
Teléfono: 3208320 ext.4752
www.javeriana.edu.co/editorial

Corrección ortotipográfica:
Lorena Iglesias

Diagramación y montaje de cubierta:
Isabel Sandoval

Diseño de colección:
Magdalena Monsalve

Ilustraciones:
Carlos Rojas

Impresión:
Javegraf



Ochoa Escobar, Juan Sebastián
Arrullos y currulaos : material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur Colombiano / Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Oscar Hernández. -- 1a ed. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014. -- (Libros de investigación (Editorial Pontificia Universidad Javeriana)).

2 v. : ilustraciones, mapas, música y tablas ; 24 cm.
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN: 978-958-716-733-7 (obra completa)

1. MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 2. MÚSICA POPULAR COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 3. CANCIONES FOLCLÓRICAS COLOMBIANAS - REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA). 4. REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA) - VIDA SOCIAL Y COSTUMBRES. I. Convers Guevara, Leonor Eugenia. II. Hernández Salgar, Oscar Andrés. III. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.

CDD 784.498615 ed. 19

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.
dff. Diciembre 09 / 2014

CONTENIDO



INTRODUCCIÓN. LÓGICAS Y CRITERIOS DE ESTE VOLUMEN

Lógicas no formales de aprendizaje

Los lectores familiarizados con *Gaiteros y tamboleros*, primer volumen de esta serie, encontrarán en este nuevo trabajo una intención similar: organizar un material que incluye audio y video, grabado con los músicos de la región o tomado de la tradición, que propone una manera de abordar su aprendizaje. Es necesario aclarar que ninguno de los autores de este material tiene, en palabras de Pacho Banguera, "sangre del Pacífico", lo cual sería, según la mayoría de nuestros entrevistados, un requisito indispensable para tocar y enseñar esta música. Cuando asumimos escribir este método nosotros, músicos mestizos del interior, estamos pues en contradicción con esa afirmación. No obstante, nos presentamos en este segundo número una vez más como traductores de una práctica, apoyados en nuestra propia experiencia como docentes y en las entrevistas, talleres y demás experiencias con los músicos y contextos de la región.

Las investigaciones en Colombia sobre los procesos de aprendizaje de los músicos que se forman en tradición son todavía incipientes y este no es el espacio para abordar exhaustivamente esta discusión[1]. Sin embargo, los investigadores coinciden al afirmar que hay procesos conscientes e inconscientes de aprendizaje que se pueden inferir de las actividades cotidianas de los músicos tradicionales. La pedagoga británica Lucy Green señala el proceso de *enculturación musical* como aquel en el que se adquieren habilidades y conocimientos musicales por estar inmerso en la música y las prácticas musicales del propio contexto social[2]. Aunque Green se refiere especialmente a la manera en que se aprende la música popular, este parece ser un concepto que aplica también para la música tradicional que nos ocupa en este trabajo.

A continuación, transcribimos apartes de las entrevistas que realizamos a músicos formados en la tradición del Pacífico, que dan cuenta de algunos de esos procesos de enculturación y dan un marco a los ejercicios que se plantean más adelante.

---

1 El Ministerio de Cultura viene trabajando desde hace algunos años en el "Plan ruta de la marimba", que incluye un componente investigativo. Un estado del arte, reflexiones sobre los procesos pedagógicos y preguntas pertinentes de investigación para el lector interesado se encuentran en el documento *Componente Investigativo del Plan ruta de la marimba. Documento elaborado dentro de la consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali — Ministerio de Cultura. Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico Sur,* 2009.

2 Lucy Green. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education.* Burlington, Vermont: Ashgate.

Aprendizaje en familia y en contextos de la región

La mayoría de nuestros entrevistados niegan, en principio, haber tenido una práctica de aprendizaje de la música; pero en sus relatos aparece claramente la conciencia de haber aprendido en el entorno familiar y en los contextos de los arrullos y currulaos[3]. En la entrevista realizada a Gualajo, este afirma que su padre, José Torres, aprendió de su abuelo, don Leonte Torres. También cuenta que el proceso no se limitaba a aprender a tocar la marimba, incluía aprender a fabricar el instrumento.

> Mira, cuando yo vivía en mi casa, nosotros manteníamos con mi papá. Trabajábamos. Fabricar instrumentos era lo más lindo. Y la música, fue lo más lindo [...]. Esa fue mi vida, y entonces yo de ahí me pegué. Me pegué de mi papá, y hasta ahorita me siento bien con lo que mi papá me enseñó. [...] Cuando yo aprendí a tocar marimba, la aprendí a tocar porque yo le bordoneaba mucho a mi papá. Mi papá cuando estábamos tocando y yo me equivocaba, [ríe] yo me río cuando me acuerdo, porque mi papá me ponía el taco en la cabeza, no me daba duro, pero pá, me lo ponía en la cabeza: aprenda, mijo, decía. Pero mi vida cotidiana desde que yo nací, yo nací sobre una marimba, allí, porque había mucha marimba, no había dónde poner una mesa [...] me acostaron sobre una marimba.

Víctor Banguera, percusionista del Grupo Gualajo y nacido en Tumaco, también afirma que nadie le enseñó, pero admite haber aprendido en familia. Víctor piensa que la manera de aprender de cada músico depende de sus circunstancias particulares:

> Pues yo nací músico desde pequeño. A mí la música del Pacífico no me la ha enseñado ninguno, en ciertos términos. Porque uno aprende, de las vivencias aprende, porque cada uno tiene su propio estilo, y de cada estilo que uno ve tocando, va aprendiendo algo, ¿no? [...]. Yo tocaba [sobre] ollas. Y vainas y problemas con mi mamá, porque entonces me cascaba mi abuelito por eso. Especialmente mi abuelito, porque a mi mamá y a mi abuelita les gustaba eso: como ellas, mi mamá, por lo menos, es cantante, canta arrullos más que todo. Y tenía un tío que se llamaba Felipe Montaño y él también era músico, y él manejaba las marimbas colgadas, y cuando él iba para la finca colgaba esa marimba y me ponía a tocar.

Pacho Banguera, guapireño y también percusionista del grupo, enfatiza en su relato la necesidad de tener sangre del Pacífico para tocar esta música, y describe desde esa perspectiva su aprendizaje en familia:

> Saber viene de sangre. Musicalmente yo soy sangre. A mí nadie me enseñó. Qué tal que me hubieran enseñado, mejor dicho sería un... no habría aprendido nunca, [con] eso [se] nace. Musicalmente... todos somos... el mundo es un cajón de mojiganga. El que no sabe, olvídate. [...] Yo nací, tengo sangre. Mi casa era musical. Música, música. Cununos, bombos, marimba. Te repito, no me gustó la marimba. Mi papá la tocaba y mi abuelo y todos. Y ellos me pillaron, mi papá me decía y yo: no papá, no, me gustan los cueros. Y por qué te gustan los cueros, [me preguntaba]; porque me suenan mejor que su marimba. ¿Qué? [decía mi papá]. Que me suena mejor que su marimba, y no me dé garrote, porque así no le aprendo.

---

3 Véase el primer tomo de este libro para más información sobre el contexto de los arrullos y currulaos.

Benigna y Lísida Solís, cantadoras guapireñas, dicen haber aprendido a cantar con "las viejitas", es decir, con su abuela y con las señoras que cantaban en los arrullos. Además, afirman haber empezado a cantar jugando, pues son muchas las rondas infantiles del Pacífico en donde lo más importante es cantar y bailar:

> Benigna: siempre estábamos metidas ahí en los arrullos, en los currulaos. Por ejemplo nosotras nunca pasamos un diciembre fuera de Guapi. Porque eso era muy importante para nosotras, estar metidas en una juga de arrullo. Aparte de eso que la familia nuestra, tradicionalmente, eran músicos. O sea, tocaban alabaos, tocaban arrullos, tocaban bunde, tocaban juga. [...]
>
> Lísida: Sobre todo mi abuelita: desde que estábamos pequeñas nos enseñaba muchas cosas.
>
> Benigna: Por ejemplo los juegos de ronda del Pacífico. Nos enseñó muchísimo a jugar rondas y juegos, mamaíta siempre estaba allí enseñando y corrigiendo, ¿no? [...] Entonces la abuelita nos enseñaba: nos enseñaba los cantos, la tía Eulalia también. Todas, todas las maestras de esa época, así de la edad de Liomedes. Y una de las casas donde se hacían los currulaos era allá.

Precisamente el testimonio de Liomedes Portocarrero, cantadora de Guapi, es uno de los más bonitos, porque evidencia el aprendizaje en familia y en los bailes de currulao.

> Y hacían los bailes afuera, y nosotros nos parábamos en la puerta, yo y mi hermano, a mirar. Y veíamos cómo cantaban, cómo bailaban. [...] y mi papá un día me dice... bueno... estaba yo en la puerta parada, me acuerdo, vísperas de un 20 de julio, estaba un baile allí. Entonces me dijo, venga, coja un guasá, venga y canta. Entonces le dije, no, yo no sé eso. Y me dijo, venga aprende. En ese tiempo había las latas de querosén que uno se alumbraba, porque no había energía. Entonces desocupaba las latas, y me paraba allí, para alcanzar la marimba. Y ahora sí empecé a darle ritmo al guasá, cuando mi papá me pegó un grito: [canta una glosa]. Y me dijo: usted es la mujer, y vamos a cantar este currulao: ¡Le tiramos al currulao hora y media! Pero cuando bajé de ahí me temblaba todita, de los nervios. Y después no canté [ese día] más currulao, pero ya lo tenía acá (señala el oído) y acá (señala el corazón). Y me nacía, porque esto, estas cuestiones del folclor, eso viene de sangre. [...] Y seguí cantando, hasta ahora.

Tocar, cantar, bailar...

Como se mencionaba en la primera parte de este trabajo, los dos contextos más importantes en donde tradicionalmente se hace la música que nos ocupa son los arrullos y los bailes de currulao. En estos contextos, el primero religioso y el segundo no religioso, se toca, se canta y se baila. Y un músico de la región probablemente también es capaz de hacer las tres cosas: tocar, bailar y cantar, o al menos reconocer, identificar cómo lo hacen los demás. Óscar Montaño, bailarín y percusionista guapireño, dice al respecto:

> Porque para nosotros allá la música y baile están juntos, es la esencia nuestra como tal. Así es como uno refleja quién es y cuál es la forma de pensar. Y es muy difícil que haya música sin baile, así uno no quiera, pues uno se empieza a mover.

Al preguntarles a Benigna y a Lísida cómo les enseñan a sus sobrinas, Lísida contestó:

> Por lo menos siempre están en los ensayos, a ellas les gusta estar muy metidas. Ellas… ellas bailan, no sé cómo hacen porque ellas desde pequeñitas siempre están con uno y ellas, si hacen cambio de música, ellas ahí mismo cambiaban el ritmo, y así siempre. Entonces ellas todo lo que uno hace, lo van aprendiendo, por ejemplo ellas saben tocar un guasá, saben bailar un currulao, porque ahorita ya que tienen la edad de 15… 14, ya la niña aprendió a bailar desde los 6 años, ¿no?, Marcelita. A ella la veían mucho porque es que parecía… y aparte de eso la abuelita de ella que es también amiga de nosotras, ella… esa señora bailaba muy bien.

Imitar a los maestros (escuchar y copiar)

Escuchar y copiar, aprender de los otros, padres, familiares o compañeros, es una situación que se repite en todos los casos de los músicos entrevistados. Algunas citas que ya transcribimos dan cuenta de este método de aprendizaje. Pacho Banguera dice que aprendió escuchando, comprendiendo y mirando: según él, se necesita "oído, cabeza y ojos" para aprender. Benigna y Lísida insisten en que sus sobrinas vayan a los ensayos para que aprendan. Víctor, al relatar sus experiencias de niño, se refiere específicamente a observar, escuchar y luego practicar:

> Y lo que pasa es que yo me metía debajo de la casa y le hice un hueco así y por ahí miraba: cómo se tocaba el bombo, la marimba, las mujeres cómo tocaban los guasás y todo, y ahí aprendí: viendo y después practicando.

Todos los entrevistados insisten en la importancia de escuchar. Y en el caso de los testimonios de los músicos del Grupo Gualajo, es interesante notar el respeto que todos tienen por él como maestro (así lo llaman), y el privilegio que reconocen en la posibilidad de tocar con él.

Los músicos más jóvenes, como el marimbero guapireño Ferney Segura "La Wey"[4], se refieren a una práctica también señalada ampliamente por Lucy Green: la de escuchar y copiar de las grabaciones (Green 2002). Como se mencionó en la primera parte de este trabajo, la música del Pacífico se empezó a grabar en estudio más bien recientemente, a raíz de la aparición del Festival Petronio Álvarez en 1997[5]. Las grabaciones de los grupos ganadores del Festival son un material fundamental para los jóvenes interesados en aprender a tocar esta música, sean o no del Pacífico.

---

4 Ferney Segura "La Wey" nació en Guapi (Cauca) en el año 1986. Desde muy niño empezó su carrera musical como parte del grupo de la Casa de la Cultura de Guapi con el profesor Héctor Sánchez, quien le enseñó a interpretar la marimba de chonta, cununos, bombos y guasá. Ha participado en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez entre el 2000 y el 2011, y ha obtenido premios con el grupo La Clave (2002 y 2003), La Revuelta (2008) y Mojarra Eléctrica (2009). En 2008 se trasladó a Bogotá, donde ha hecho parte de las siguientes agrupaciones: Pambil, Kilombo, La Revuelta, Tumbacatre, La Phonoklórica y La Mojarra Eléctrica. Con algunas de estas agrupaciones ha realizado giras en México, Brasil, Ecuador, España, Inglaterra y China. Desde el año 2010 es profesor del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana, encargado de la asignatura Taller de Música del Pacífico sur colombiano.

5 En la sección "Presente y futuro: el Festival Petronio Álvarez y el Festival de la Marimba" (tomo I, capítulo 2), el lector encuentra una discusión sobre las modificaciones que la modernidad y la globalización han producido en la música de arrullos y currulaos.

Enseñar/aprender: primero las bases

Si hay algo en lo que todos los entrevistados coinciden al referirse a la manera de enseñar y aprender a tocar la música del sur del Pacífico es en la importancia de enseñar y aprender a tocar las bases. Gualajo, por ejemplo, afirma que aprendió a tocar la marimba con su padre tocando al principio los bordones.

Al respecto nos decía Pacho:

> Yo tengo muchas variedades de golpes, y la variedad la uso cuando estoy tocando, nunca la empleo para enseñar. [...] Tocando te hago miles [de variaciones], te invento. El estilo lo hace [cada] persona. ¿Me está entendiendo? He dicho todo.

Improvisar, variar y, en últimas, desarrollar un estilo propio es una tarea que cada músico debe emprender a su manera. Por las bases se entiende, por un lado, los bordones y patrones básicos de la marimba, y por otro, los patrones rítmicos que repiten los instrumentos de percusión y que definen los géneros. Jáyer Torres, hijo del Maestro Gualajo es muy explícito al respecto. Veamos varios apartes de su entrevista:

> Estoy viviendo todo el tiempo con el maestro. Y hago cosas independientes con otros grupos, con el Hugo. Vea, yo de cada personaje de la marimba he tenido un poquitico. En la marimba uno aprende, por decir, el bordón del [nuevo lugar] y esa es como la base primordial para quedarse uno con su propio estilo en la marimba. De ahí viene todo. Uno tiene que aprender bases, y de las bases uno crea su estilo, para no parecerse a nadie. Por decir, yo soy hijo de Gualajo y toco marimba, y no me [le] parezco. [Aunque] he aprendido mucho de él.
>
> [...] Con los cununos, todas las frases que yo hago en el cununo, son mías. Todo el fraseo que yo hago en los cununos, el repique, bases, son mías. Y todo ha venido de la base que aprendí con mi papá (Canta la base del cununo en el currulao: tu pá, tu pá). Y el repique del hembra. A medida que uno va avanzando, va sacando lo propio. Ese ha sido mi trabajo con los cununos. Igual en el bombo. Lo que yo hago en el bombo viene de las bases que me aprendí hace rato. De ahí he sacado todo. De ahí parte todo lo que yo hago. Y por lo menos yo siempre que toco cununo o bombo, hago algo diferente, no siempre hago lo mismo. Por ejemplo, yo en una juga, empiezo con lo normal, o sea las bases rítmicas normales de la música folclórica del Pacífico. Lo que empiezo a hacer después, eso empieza a salir solo. Y ahorita estoy como adaptándome a la expresión cuando estoy interpretando, cuando estoy tocando. Porque no es solo uno quedarse ahí y darle y darle y darle. Hay que sentir, sacar muchas cosas. Y eso es lo que estoy haciendo ahora: no solo sentarme a tocar, sino a sentir lo que estoy haciendo.

Entre líneas está pues, nuevamente, la insistencia en trabajar las bases, aprender a escuchar el contexto completo, para desarrollar un estilo que le permita al músico comunicarse. Esto es lo que propone Jáyer al enseñar.

> Yo enseño como yo aprendí: bases, desde abajo. Enseño de una forma muy particular: primero muestro, y después enseño. Yo puedo mostrar una base de currulao (la muestra, cantando y con las manos): mano derecha, mano izquierda, abierto, quemao, abierto, quemao, abierto, quemao. Y a medida que van avanzando los alumnos, les voy incentivando más cosas. Yo solo enseño bases para que de ahí cada cual cree su propio estilo. Esa es mi forma de enseñar. Y me gusta enseñarle no a uno. Si son cuatro, tres, es mucho mejor que enseñarle a uno solo.

Practicar/estudiar

El concepto académico de aprender en un aula de clase y de retirarse a un cuarto de estudio (normalmente de manera solitaria) a mejorar los aspectos técnicos e interpretativos al tocar un instrumento, a "montar" repertorio, es un concepto más o menos ajeno en la formación de un músico tradicional, y en el caso que nos ocupa, el concepto es ajeno especialmente en el proceso de aquellos formados antes de que los festivales empezaran a visibilizar la experticia técnica o la capacidad de improvisación, al ofrecer premios como "el mejor intérprete de marimba". Estos músicos no reconocen en sus prácticas cotidianas procesos de aprendizaje, probablemente porque no corresponden al concepto académico del aula ni a la práctica solitaria del instrumento. Simultáneamente reconocen su propia maestría y son conscientes de sus conocimientos. Quizás por eso Gualajo y Pacho insisten en que "nacieron músicos" y en que la música la llevan en la sangre, porque son herederos de sus ancestros. Los músicos más jóvenes, en cambio, se refieren de alguna manera a la práctica y reconocen sus actividades cotidianas (tocar en grupo, tocar con amigos, participar en fiestas, etc.) como procesos de aprendizaje o como procesos de investigación. Jáyer, por ejemplo, señala claramente que tocar en grupos ha sido parte fundamental de su proceso de aprendizaje y de la misma manera señala que sin estudiar no es posible aprender y desarrollar más adelante un estilo propio:

> No, yo a la percusión… yo aprendí con él (Gualajo) bases. Y ya el resto ha sido mi trabajo. Lo que yo he estudiado y le he dado y le he dado y le he dado.
>
> *Juan Sebastián: Y cómo te ponés a estudiar, por ejemplo, marimba, o cununo. ¿A veces estudiás? ¿Cogés el instrumento?*
>
> Sí, yo aquí estudio marimba. Me imagino cosas y me pongo a sacarlas, y lo hago. O sea, componer un tema, por ejemplo. La marimba es de mucha práctica. Si usted está practicando y practicando y practicando, aprende a tocar marimba. Porque si va a practicar hoy y mañana no y pasa'o mañana no, lo que ha aprendido ya se le olvida. Tiene que volver a empezar. Entonces la marimba es de mucha constancia ahí dándole y dándole, porque si no practica no aprende.

Una situación que no puede pasar inadvertida es la existencia de Casas de la Cultura o instituciones similares en diferentes pueblos del Pacífico. Allí los niños han tenido un acercamiento al aprendizaje de la música "en el aula" y los profesores se han enfrentado a la pregunta "¿cómo enseñar?". Ferney Segura habla con mucho respeto y admiración de Héctor Sánchez, su primer maestro en la Casa de la Cultura de Guapi, quien también es profesor en el Instituto de Bellas Artes de Cali. Por su parte, Éver Peña, quien se ha desempeñado como profesor en la Casa de la Cultura de El Charco, Nariño, señala que son las mismas personas en las regiones quienes, en el contexto de la educación no formal, deben reflexionar sobre las maneras de enseñar sus tradiciones[6].

Existen aún muchas preguntas sobre la pedagogía en la tradición oral y sobre la inclusión de los repertorios populares y tradicionales en el repertorio de la academia.

---

6 Éver Peña. *Procesos formativos autóctonos tradicionales y sus articulaciones con el plan nacional de música para la convivencia.* Conferencia presentada en el Encuentro de investigadores de la Música Popular Tradicional del Pacífico Colombiano. Cali, Universidad del Valle.

Insistimos que en las instituciones de educación formal poco se ha indagado sobre las estrategias pedagógicas inscritas en las prácticas cotidianas de los músicos formados por tradición oral, o de los músicos populares. Tampoco se ha aprovechado lo suficiente la experiencia de la formación académica en contextos de formación por tradición oral. Nos corresponde colaborar en la recolección y construcción de estrategias pedagógicas desde la frontera en la que nos movemos académicos interesados en el tema, pero también músicos formados por tradición oral que hoy son maestros de su tradición en nuevos contextos. Uno de los propósitos de este trabajo es contribuir a establecer puentes entre las diferentes maneras de aprender la música, con la esperanza de que estos puentes permitan la formación de músicos mejores y más felices.

Antes de abordar el trabajo práctico nos parece importante explicar en qué consiste el material que el lector encontrará en las carpetas de audio y video, en la página arrullosycurrulaos.tumblr.com, y las consideraciones que tuvieron los autores para su grabación y producción, así como los criterios a los que acudimos al realizar las transcripciones que aparecen en el apéndice.

Sobre las grabaciones y transcripciones

Criterios de producción

La grabación se realizó en Cali, en los estudios de Dial Music y con la producción de los autores. Como en el caso de nuestro primer trabajo, buscamos una mezcla que permitiera escuchar claramente cada uno de los instrumentos.

Las primeras diez pistas de la carpeta de audio 1[7] corresponden a piezas representativas de la música de la región. Aunque en los ejercicios que aparecen más adelante nos concentraremos en el currulao, la juga y el bunde, nos pareció importante incluir, a manera de ejemplo, un torbellino, una rumba, un alabao, un canto de boga y un canto de cuna. Las siguientes seis pistas son versiones de algunas de esas piezas: una sin marimba y otra con la marimba muy expuesta en la mezcla. La primera permite al estudiante que tenga una marimba tradicional acompañar a las cantadoras[8]. La segunda permite percibir de manera más clara lo que la marimba ejecuta.

Sobre la grabación de las bases y las variaciones

Las pistas que siguen a los temas corresponden a las bases y variaciones de cada género para los diferentes instrumentos. Las encontrará organizadas así: bunde, currulao/juga, rumba. Para cada género, hemos grabado primero la base y después las variaciones para cada instrumento. Para el currulao y la juga se grabó una misma base, en dos versiones con diferentes velocidades. El tempo I corresponde a un tempo lento, que le permitirá al estudiante descifrar cómodamente el patrón que hace cada instrumento y resolver técnicamente su ejecución. El tempo II corresponde

7 Véase el listado de pistas de audio en el apéndice “listado de pistas y carpetas de audio y video”.

8 En el Capítulo 3 del tomo I, el lector encontrará una explicación exhaustiva sobre la afinación en este repertorio. En una situación real, las cantadoras se acomodarían a la afinación de la marimba durante la ejecución. En este caso, usted tendrá que buscar la tabla de su marimba que mejor se aproxime a la afinación en la grabación. Más adelante encontrará otras recomendaciones al respecto.

a una velocidad apropiada para el género. Hemos procedido de esta forma únicamente para la base del currulao y de la juga (que es la misma), porque el bunde es lo suficientemente sencillo y la velocidad en que se toca es lo suficientemente cómoda como para abordarlo directamente en el tempo real. Aunque no está contemplada en la metodología, hemos grabado la base de la rumba en un tempo que resulte cómodo para el lector que quiera estudiarla. También grabamos variaciones en un solo tempo para cada instrumento, excepto en las variaciones del cununo y la marimba en el currulao. La decisión obedece a que las variaciones del bunde también se pueden practicar fácilmente en el tempo real. El lector encontrará además una versión en tempo real de las variaciones de los patrones de la marimba, ejecutadas en una marimba temperada. Esto le dará la posibilidad de tocar con ella simultáneamente. Estas bases, así como aquellas en tempo lento grabadas sobre la marimba tradicional, fueron ejecutadas por Juan Sebastián Ochoa, no por Gualajo. Existen varios programas de software que permiten bajar el tempo de cualquier pieza fácilmente[9]. Como se verá más adelante, subir poco a poco el tempo de una variación es un recurso muy útil para aprender a tocarla, por eso recomendamos al lector que tenga acceso a ese tipo de programas aprovechar la posibilidad.

Sobre los paneos

El Grupo Gualajo usó la organología obligatoria para el Festival Petronio Álvarez en la grabación que acompaña a este trabajo[10]. La grabación de las bases se realizó haciendo un paneo con el bombo golpeador y el cununo macho al lado derecho y con el bombo arrullador y el cununo hembra al izquierdo. Los guasás aparecen en ambos lados. Estos paneos permiten escuchar únicamente un par de los instrumentos, distinguir claramente el patrón de cada uno y, una vez comprendidos, tocar sobre ellos o sin ellos.

Para identificar fácilmente la variación, esta aparece paneada a un lado. También hemos decidido no incluir más que un instrumento con el guasá en cada lado, con el objeto de facilitar el estudio. En el caso de las variaciones del bombo golpeador en el currulao, se escuchan al lado derecho el bombo golpeador (tocando la variación) y el guasá, y al lado izquierdo el cununo macho y el guasá. En el caso de las variaciones del cununo, se escucha al lado izquierdo la variación junto con el guasá, y en el lado derecho el bombo golpeador y el guasá.

Sobre las transcripciones

Al igual que en *Gaiteros y tamboleros,* las transcripciones que incluimos en este trabajo son material extra para aquel lector que las encuentre útiles, y todas son realizadas por los autores con base en el aprendizaje de cada uno a partir de diversas fuentes. Estas transcripciones, sin embargo, no pretenden describir de manera exhaustiva la complejidad de la música que aquí nos ocupa, sino describir su comportamiento de manera general y ayudar al estudiante a recordar cada patrón de los instrumentos de percusión, cada entrada o cada patrón de la marimba. Hemos

---

9 Algunos de ellos son Transcribe!, Cool Edit y Sound Forge.

10 Véase en el tomo I de este libro, capítulo 2, el aparte sobre organología.

decidido omitir indicaciones de fraseo, dinámicas, articulaciones, acentuaciones, variaciones de tempo, etc., pues codificar cada sutileza del fraseo o de la afinación resultaría ilegible. Las transcripciones tendrían poco o ningún sentido si no estuviesen acompañadas del material sonoro y audiovisual, que constituye la fuente de información más importante de este material, si se trata de acercarse a la interpretación musical.

Ahora bien, en el capítulo 2 del primer tomo se explica que la afinación particular de las marimbas tradicionales le permite al marimbero acompañar a la cantadora encontrando la tabla que le funciona como tónica. Al ejecutar la marimba, la idea es aprender la geografía de los acordes de "tónica" (reposo, ya sea mayor o menor), y de "dominante" (tensión, aunque en ocasiones no aparezca una "sensible"), por eso hemos decidido escribir las revueltas en dos tonalidades: fa mayor y fa menor. Es posible que la tonalidad de la transcripción no corresponda a aquella que se grabó. Esto no es relevante, dado que la función de la transcripción, una vez más, es recordar el patrón que puede ejecutarse desde cualquier tabla, si se trata de una marimba tradicional. Si el estudiante trabaja con una marimba temperada, probablemente tocará los ejercicios desde la tabla en la que se sienta cómodo, y desde donde pueda producir las sonoridades de tónica (mayor o menor) y "dominante" (mayor o menor)[11].

Sobre el video

Observe, a manera de ejemplo, el video contenido en la carpeta 0, archivo 0,5 (Jáyer y Pacho). Se trata de Jáyer (cununo) y Pacho (bombo arrullador) durante la grabación de una de las jugas. La cámara le permitirá observar no solo la postura y la concentración, sino la intención al tocar (fraseo, dinámicas), así como la técnica y los patrones. No es igual que estar en un arrullo o un baile de currulao, pero tendrá la ventaja de verlo cuantas veces quiera. Como anotábamos arriba, las transcripciones no tendrían sentido sin el material audiovisual que permite percibir el fraseo de los patrones así como su técnica de ejecución (por ejemplo, en la carpeta de video 3 el archivo 3,4c que corresponde a la variación currulao / juga 3 para el cununo). El material audiovisual contenido en la página arrullosycurrulaos.tumblr.com de la carpeta de videos está organizado en carpetas. Una de ellas (0,1) muestra un espacio informal de interpretación[12]. La carpeta 1 corresponde a ejercicios preliminares. En las carpetas 2, 3 y 4, encontrará organizados los archivos que tienen que ver con la interpretación de los bombos (arrullador y golpeador), los cununos (macho y hembra) y los guasás. Cada carpeta contiene a su vez otras carpetas: postura, golpes, bases y variaciones. Este material está relacionado con los capítulos 3 y 4 y los patrones (bases y variaciones) están relacionados con el material de audio de la carpeta 2. La carpeta 5 (Marimba), contiene así mismo varias carpetas: afinación, bordones y bases

---

11 La transcripción con notación occidental de músicas de tradición oral ha conducido a algunos interesantes debates en la etnomusicología. Sin embargo, al respecto reiteramos que en este trabajo las transcripciones son más una ayuda didáctica que un registro con fines de investigación etnomusicológica y por ello no vamos a profundizar en dicho debate. El lector que esté interesado en esta discusión puede remitirse al libro *Etnomusicología,* de Enrique Cámara de Landa (2004). Allí encontrará no solo el esbozo de los principales debates, sino también una importante bibliografía relacionada con el tema.

12 En internet se pueden encontrar videos del Festival Petronio Álvarez para tener una idea de otro contexto en el que se toca esta música.

(patrones para acompañar). Este material corresponde al audio de las carpetas 4 y 5 y se hará referencia a él en los capítulos 1 y 2 de este libro.



Capítulo 1
ORIENTACIONES TÉCNICAS Y EJERCICIOS PRELIMINARES

¿Para qué la técnica?

En la formación de un músico tradicional, el desarrollo del aspecto técnico no es un fin en sí mismo: se va resolviendo sobre el instrumento lo que requiere el repertorio que se aborda; el desarrollo técnico va de la mano con el hecho de ser capaz de tocar la música en determinados contextos. En el caso de la mayoría de nuestros entrevistados, esto ocurre diariamente y desde temprana edad. No debería sorprender entonces que se desarrollen altos niveles técnicos, cuando se trata de un "trabajo" constante y siempre concentrado en un objetivo claro (poder tocar el repertorio específico). Por otro lado, en ninguna de nuestras entrevistas se describen momentos en los que un maestro se dedique a "enseñar" el aspecto técnico: cómo producir un sonido específico en los cununos, cómo agarrar los tacos de la marimba o cómo sentir el "viaje" de la música, el fraseo propio del estilo y del género. Sin embargo, de nuestras entrevistas, conversaciones y experiencias, sí se puede inferir que un buen sonido del instrumento (por ejemplo, un buen bajo del bombo golpeador) junto con una comprensión clara del fraseo que corresponde al estilo (por ejemplo, el acento en la 5ª corchea en el patrón del bombo golpeador) son necesarios para una buena interpretación. En otras palabras, el desarrollo de una buena técnica puede (y debe) ser un proceso muy divertido si el trabajo es constante y si está siempre enfocado a la práctica del repertorio.

No podemos cambiar la historia personal del lector, y que entonces la vida lo reciba sobre una marimba (como cuenta Gualajo), que reciba un guasá como primer regalo, o se esconda, como lo hacía Víctor, en el sótano de su casa para aprender cómo tocaban los cununos en las fiestas. Por eso creemos que un par de orientaciones técnicas le pueden ayudar, siempre y cuando no olvide que se trata de tocar la música en situación real. Y si está retirado "en solitario" para aprender y desarrollar su ejecución, y quiere tocar mejor en la próxima sesión con su grupo, pues nada mejor que tocar —*play-along*— con los maestros, oportunidad que le ofrecemos en este material.

Podemos resumir así los objetivos del trabajo técnico:

- Conseguir un buen sonido y adquirir la capacidad de producir sin dificultad todos los timbres (golpes) que se involucran en una frase, con un rango de dinámicas.
- Ser capaz de expresar el tempo claramente con el instrumento (un buen *time feel*).
- Ser capaz de tocar los patrones de manera que suenen claros, con dirección.

- Ser capaz de relacionar los diferentes timbres y patrones dentro de las frases, y estas frases con el resto del contexto, es decir, con los otros instrumentos, en un género determinado.

En el siguiente capítulo, donde nos enfocamos en el estudio de cada instrumento, encontrará propuestas para abordar el trabajo técnico siempre ligado a la música. Recomendamos al lector practicar diariamente, además del ensayo en grupo, ejercicios y repertorios. Es importante aquí agregar que para los músicos formados en la tradición en el Pacífico no hay "una" técnica en particular; la mayoría de ellos desarrollan las competencias mencionadas por un camino más bien personal, tocando diariamente; son autónomos en su manera de acercarse a la técnica misma de ejecución del instrumento. Como uno de los recursos más importantes es imitar a otros músicos, podemos identificar algunos recursos técnicos comunes al abordar la ejecución; pero también es posible identificar acercamientos diferentes a la técnica de ejecución en diferentes músicos.

Los ejercicios que se proponen en este capítulo y en el siguiente también están inspirados en un concepto al que hacen referencia músicos viejos y jóvenes formados en tradición: la importancia de empezar con las bases (lo más sencillo, lo fundamental) para luego desarrollar un lenguaje propio, que es responsabilidad de cada uno y responde al ritmo de sus aprendizajes y necesidades. Por último, permítannos insistir en uno de los aspectos fundamentales en la formación de un músico tradicional: tocar y estudiar (practicar) no son actividades distintas. La práctica ocurre, normalmente, en aquellas situaciones en las que la música hace parte del ritual y en donde se requiere cierta experticia en el instrumento: la fiesta, el ritual, el jolgorio, el baile. Es allí en donde, participando, se escucha, se baila, se toca, se aprende. Este trabajo no puede crear artificialmente esta situación, pero busca orientar al lector en la posibilidad de tocar esta música al escuchar, copiar y tocar con los maestros. Claro que el trabajo sería insuficiente si no se escuchan atentamente los repertorios, si no se organiza para tocar diariamente con su grupo. Recuerde: ningún *play along* puede reemplazar la práctica en situación real.

Percusión: tipos de golpes y principios técnicos

En primer lugar abordaremos la ejecución de los diferentes sonidos que cada instrumento de percusión puede dar. En la música de arrullos y currulaos los instrumentos de percusión no tienen un espectro de tipos de golpes muy grande.

El bombo produce tres sonidos: el apagao en el cuero, el bajoneo en el cuero, y el palo. En el cununo, se pueden diferenciar el golpe abierto y el quemao o tapao. El trabajo relevante para aprender a tocar la música de arrullos y currulaos está, además del logro de un buen sonido, en una buena ejecución del fraseo. Es importante que revise este capítulo remitiéndose al video y que intente imitar la manera en que los músicos interpretan su instrumento. Busque siempre un sonido claro y contundente. Esto requiere una actitud corporal relajada pero con tono[1].

---

1 Ya hemos dicho que no se puede hablar de una técnica específica de ejecución de los instrumentos en la música del Pacífico sur, pues los músicos formados en esta tradición resuelven de manera diferente el desarrollo de su técnica en el instrumento. En otras palabras, dado que lo importante no es desarrollar o defender una técnica, sino tocar bien un repertorio específico, un músico de

Cununo

Golpe abierto



Figura 1.

Los músicos del Pacífico producen este sonido de diferentes maneras. Jáyer, por ejemplo, percute el cuero con la base inferior de los dedos, o inicio de la palma, en el borde del tambor. El sonido es lleno y con cuerpo. Mire el video, escuche la grabación y reconozca este sonido en la base del cununo hembra del bunde. Todos son golpes abiertos:



Figura 2. Base bunde, cununo hembra.

Carpeta de video 3, archivos 3,1a y 3,2b

Carpeta de audio 2: Bases y variaciones de la percusión, pista 1. Identifique el patrón del cununo hembra al lado derecho de la grabación.

El golpe abierto aparece también en los patrones básicos del cununo para la juga y el currulao[2]:

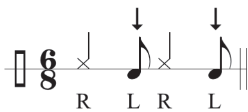


Figura 3. Base currulao / juga, cununo macho.

En el video puede ver a Daniel Solís ejecutando este patrón:

Carpeta de video 3, archivo 3,2c

Escúchelo en el contexto de la base del currulao / juga. Para identificar el patrón dentro de la base y el golpe abierto dentro del patrón, escuche únicamente el lado izquierdo, hacia donde están paneados el cununo macho y el bombo golpeador:

Carpeta de audio 2: Bases y variaciones de la percusión, pista 10

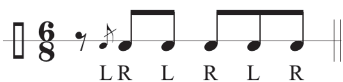


Figura 4. Base currulao / juga, cununo hembra.

---

la región resuelve el aspecto técnico de manera autónoma. Por esta razón recomendamos al lector observar a diferentes músicos en videos que aparecen en la red. Recomendamos también, como complemento a este capítulo, revisar el material de audio y video que acompaña la cartilla *¡Que te pasa vo! Canto de piel, semilla y Chonta.* Alexánder Duque *et al.*, 2009.

2 Como anotábamos en el capítulo 3 del primer tomo, los géneros en 6/8 de la música de arrullos y currulaos (juga, currulao, torbellino, juga grande) comparten una estructura rítmica, es decir, el patrón básico de los cununos, los bombos y los guasás es el mismo. Por esta razón el lector encontrará una sola base grabada para estos géneros, que hemos llamado base currulao / juga).

Reconozca ahora el golpe abierto en la base del cununo hembra para los mismos géneros (Fig. 4). Note que todos los golpes en este patrón son abiertos. Vea a Jáyer en el video e identifique el patrón en el contexto de la base de currulao / juga en el lado derecho de la grabación:

Carpeta de video 3, archivo 3,2d

Carpeta de audio 2, pista 10

Quemao o tapao



Figura 5.

Jáyer produce este sonido percutiendo el cuero apartándose ligeramente del borde del tambor, con la palma cóncava (*encocada*). Fíjese además (video) en que el dedo índice está libre. Daniel produce este sonido con otro tipo de técnica. El sonido es seco, se apagan los armónicos:

Carpeta de video 3, archivo 3,1b

Reconozca este golpe en el contexto de una de las variaciones del cununo para el currulao y observe a Jáyer ejecutándolo:

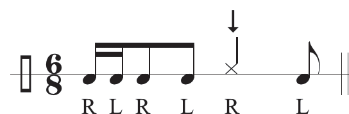


Figura 6. Cununo, variación 2 currulao / juga.

Carpeta de video 3, archivo 3,4b

Carpeta de audio 2, pistas 22 y 23

Flam

Realmente no se trata de un tipo de golpe: se trata de dos golpes abiertos que se ejecutan uno muy cerca del otro. Este tipo de ejecución es muy común en la música de arrullos y currulaos.

Carpeta de video 3, archivo 3,1c

El golpe ya había aparecido en la base del cununo hembra para el currulao y la juga. Reconózcalo ahora en el contexto de la variación 6 para el mismo género.

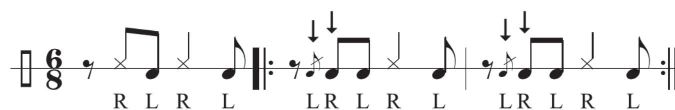


Figura 7. Cununo, variación 6 currulao / juga.

Carpeta de video 3, archivo 3,4f

Carpeta de audio 2, pistas 30 y 31

Los golpes que acabamos de describir son los más usados por Jáyer en su ejecución. Escúchelo y véalo tocando una juga en la carpeta de video archivo 0,5. Allí puede observar también otras técnicas que usa para conseguir sonidos particulares en el cununo, como presionar con el codo para obtener un tono más agudo del abierto,

o presionar con los dedos para lograr un sonido más contundente del tapao. Otros cununeros tocan en los extremos laterales del cununo, usando los dedos índice y medio, o en el extremo anterior del tambor solo con la punta de los dedos[3].

Bombo

Golpe parche abierto



Figura 8.

Se produce percutiendo el centro del cuero con el mazo (baqueta con recubrimiento de tela en una de las puntas), dejando que este rebote libremente. Observe a Víctor ilustrando la manera de obtener este sonido:

Carpeta de video 2, archivo 2,1a

Reconozca este golpe en el contexto de la variación 1 del bombo en el bunde:

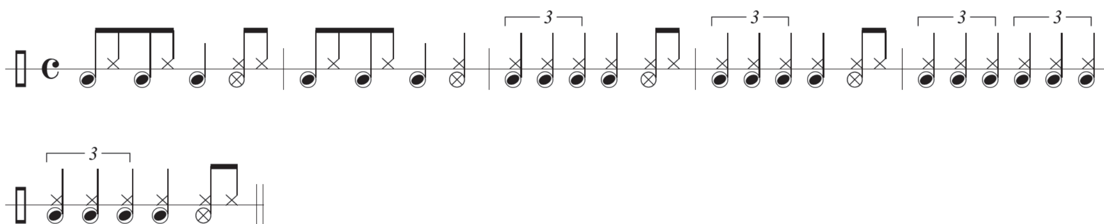


Figura 9. Bombo, variación 1 bunde.

Carpeta de video 2, archivo 2,3a

Carpeta de audio 2, pista 2

Golpe parche cerrado



Figura 10.

Se produce al golpear y presionar con la baqueta (porra) en el centro del parche, de tal manera que esta no rebote.

Carpeta de video 2, archivo 2,1b

Reconozca este golpe en el contexto de la variación 3 del bombo en el bunde:

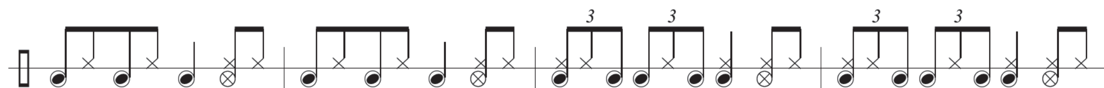


Figura 11. Bombo, variación 3 bunde.

Carpeta de video 2, archivo 2,3c

Carpeta de audio 2, pista 4

3 Alexánder Duque *et al.*, 2009. *¡Qué te pasa vo! canto de piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico sur (cartilla de iniciación musical).* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Algunos músicos del Pacífico, principalmente en el Chocó, también producen este sonido percutiendo ligeramente con la porra y apagando (presionando ligeramente el parche) simultáneamente con los dedos de la misma mano que percute.

Golpe palo



Figura 12.

Es el sonido que se produce al percutir con la baqueta en el cuerpo de madera del bombo o en el aro. Víctor suele percutir sobre el aro, mientras que Pacho Banguera percute a veces en el aro y a veces en el cuerpo del bombo. Los músicos tradicionales tienen diferentes maneras de tomar la baqueta para golpear la madera.

Carpeta de video 2, archivo 2,1c

Reconozca este golpe en el contexto del patrón base del bombo golpeador en la juga o el currulao:

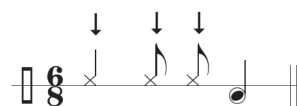


Figura 13. Bombo golpeador, base currulao / juga.

Carpeta de video 2, archivo 2,2c

Carpeta de audio 2, pista 10. Identifique el patrón del bombo golpeador al lado derecho.

Golpe parche abierto y cerrado

Aunque no se trata propiamente de un golpe, sino de una combinación de golpes, es un tipo de ejecución técnica muy importante para tocar el bombo arrullador en las jugas y los currulaos, pues es un patrón que debe, en general, mantenerse. Escúchelo e identifíquelo en el patrón base del bombo arrullador:

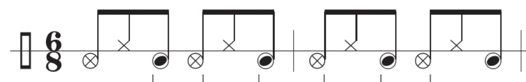


Figura 14. Bombo arrullador, base juga / currulao.

Carpeta de video 2: Bombos, archivo 2,2e

Carpeta de audio 2, pista 10. Identifique el patrón del bombo arrullador al lado izquierdo.

Guasá

Golpe seco



Figura 15.

Las semillas se recogen produciendo un golpe muy definido. Es posible producir el golpe seco de diferentes maneras, según el patrón rítmico que se toque. Por ejemplo, se puede observar a las cantadoras sacudir el guasá hacia el frente y hacia abajo, simultáneamente, para producir este sonido. Observe a Kelly tocando uno de los patrones básicos del guasá en el currulao e identifique el golpe seco:

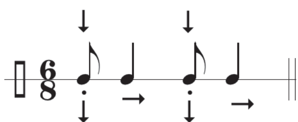


Figura 16. Guasá, base 1 currulao / juga.

Carpeta de video 4, archivo 4,1b

Carpeta de audio 2, pista 10. Identifique este patrón del guasá al lado derecho de la grabación.

Uno de los patrones típicos del guasá en el currulao y la juga usa golpes secos que se producen al sacudir el guasá hacia adelante y hacia el cuerpo. Observe a Kelly tocando este patrón.

Carpeta de video 4, archivo 4,1c

Carpeta de audio 2, pista 10. Identifique este patrón del guasá al lado izquierdo de la grabación.

Golpe largo

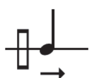


Figura 17.

Se produce sacudiendo el guasá hacia un lado, enviando las semillas de un lado al otro del cuerpo del instrumento. Es normal ver a las cantadoras hacer un movimiento de muñeca para lograr el efecto. Observe nuevamente a Kelly tocando el mismo patrón básico del currulao (los mismos archivos), esta vez concentrando su atención en el golpe largo:

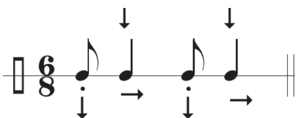


Figura 18. Guasá, base 1 currulao / juga

Si se escucha con atención, se puede notar que el fraseo de la figura casi permite percibir que se marca también el 3º y 6º tiempo (corchea) del compás:

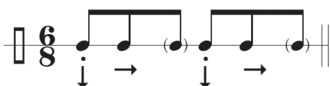


Figura 19. Guasá 1 que marca la última corchea entre paréntesis

Este fraseo lo produce la intención de levantar el guasá y hacer una pequeña pausa arriba, para permitirle a las semillas prepararse para producir el golpe seco.

Marimba

Los músicos tradicionales difícilmente hablan de la técnica misma de ejecución en las entrevistas, en las clases o en los talleres. Y esto es especialmente claro respecto de la marimba: las entrevistas relatan de manera insistente que se aprende observando e imitando a los maestros. Es decir, en esta práctica de aprendizaje seguramente se copia la técnica de los maestros. Por las entrevistas con Gualajo también se puede inferir que quien construye el instrumento sabe cómo funciona y lo puede tocar, probablemente, mejor que quien no lo hace. Pero quizás el concepto más importante para abordar la técnica, al tocar cualquier instrumento en cualquier tipo de música, lo señala Pacho cuando dice:

> Nadie me dijo: dale así, dale (hace un gesto mostrando sus oídos, como diciendo: yo oía) Oído y cabeza. Y ojos.

Conseguir un sonido particular depende del oído: escuchar y tratar de conseguir el sonido es una práctica de aprendizaje muy efectiva en la formación del músico tradicional. Invitamos entonces al lector a desarrollar el hábito de escucharse y escuchar durante su práctica. Grabar sus sesiones, si tiene acceso a cualquier aparato de grabación, es un recurso especialmente útil.

Cuando estos conceptos estén claros, podemos remitir a un sinnúmero de materiales que orientan en la técnica de ejecución de la percusión con baquetas (marimbas, vibráfonos, xilófonos, timbales, etc.). Aquí nos limitaremos a citar a Héctor Tascón, quien recomienda un movimiento cerca de las tablas, en donde interviene de manera importante el antebrazo y, de manera mínima, la muñeca (Tascón 2008)[4]. Este tipo de movimiento lo podemos ver en:

Carpeta de video 5, archivo 5,2,5b

Aunque en nuestras grabaciones de las revueltas Gualajo usa de manera mínima el movimiento del antebrazo —quizás porque no se encuentra en situación "real" y parece más bien algo desganado—, es posible verlo en otros contextos tocando con movimientos del antebrazo más contundentes[5].

Más adelante usted encontrará ejercicios preliminares para abordar la marimba, que le facilitarán el trabajo del siguiente capítulo.

Cantadoras (voces)

No hay repertorio tradicional que sea exclusivamente instrumental en la música de arrullos y currulaos, por eso las cantadoras, las voces, son indispensables en esta música. Para que se arme la fiesta, es necesario tener una voz solista (femenina o masculina) y al menos dos respondedoras con sus guasás. Imitar a los maestros también es relevante para adquirir la técnica en el canto. Es improbable que un cantante tradicional del Pacífico practique "ejercicios" técnicos con la voz: el desarrollo se hace directamente sobre el repertorio que, eso sí, exige cierto dominio técnico de los diferentes registros. Ese dominio se construye al cantar el repertorio diaria-

---

4 Héctor Tascón. 2008. *A marimbiar: método OIO para tocar la marimba de chonta.* Cali: Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

5 El lector puede remitirse al video "Gualajo tocando pango en las eliminatorias del Festival de la Marimba", disponible en https://www.youtube.com/watch?v=gloVMarDOVI

mente. En general, las cantadoras del Pacífico usan la voz de pecho y la extienden a registros en donde, en otros estilos de música, se usaría la voz de cabeza[6]. Sin embargo, hay glosas y coros muy estilísticos en el repertorio, en donde las melodías involucran una inflexión al registro agudo con la vocal *u* o, menos frecuente, con la *i*. Allí las cantadoras cambian a la voz de cabeza con gran agilidad. Un muy bonito ejemplo del uso de los dos registros se puede ver en un video de la participación de las Cantadoras del Pacífico en el Smithonian Folklife Festival realizado en Washington D.C. en 2009[7].

También puede escuchar a Benigna Solís, en la juga "Los pastores y los reyes", en la grabación que acompaña este libro (Carpeta de audio 1, pista 2).

El cambio de registro es también estilístico en las glosas al inicio de los currulaos, muchas veces cantadas por hombres. Un buen ejemplo es el de Pacho Banguera al inicio del currulao "José Antonio", que se puede escuchar en la grabación que acompaña este libro (Carpeta de audio 1, pista 4).

Una de las características de la ejecución de la música de arrullos y currulaos en contextos tradicionales y también en festivales es que los músicos que la interpretan pueden ser de edad avanzada. De hecho, los maestros de más edad son los más respetados. Este también es el caso de las cantadoras. Así, grupos reconocidos que tocan en festivales están conformados por músicos jóvenes y de edad avanzada. Las cantadoras de más edad usan, en general, un registro más bien grave, por tanto, una voz de pecho. Las cantadoras jóvenes, que las imitan, desarrollan registros de voz de pecho bastante extendidos. Es posible, sin embargo, escuchar en grabaciones recientes arreglos más sofisticados en los coros, con líneas superiores en registros agudos, en los que las cantadoras jóvenes usan la voz de cabeza[8].

Ejercicios preliminares

Para desarrollar una buena sensación de la métrica sobre el compás de 6/8[9]

Los siguientes ejercicios permiten desarrollar una sensación de tiempo estable (*time feel*), darle la oportunidad de escuchar muchas veces las bases y tocar sobre

---

6 Todas las voces tienen dos registros conocidos como "voz de pecho" y "voz de cabeza". Estas expresiones describen un tipo de sonido (color, textura) diferente y una actividad funcional específica en los pliegues (cuerdas) vocales. Inherente a ellos es posible también hablar de un tercer registro conocido como "mezcla" que puede contener más de un registro o de otro. En el registro de pecho, los pliegues vocales se abren y se cierran de manera que la porción que entra en contacto es más gruesa que aquella que se toca en la vibración que resulta del mecanismo de cabeza. En el mecanismo de pecho (usado especialmente en registros graves) se reduce la cantidad de aire que pasa a través de las cuerdas y en consecuencia, la presión del flujo del aire es alta, lo cual implica también una cualidad de voz "plena", con volumen. Las cantadoras tradicionales de Arrullos extienden su registro (mecanismo) de pecho a registros medios y agudos. Esto obedece quizás a que la voz de pecho, al ser más poderosa que la voz de cabeza, puede escucharse aún por encima de la percusión.

7 Recomendamos escuchar atentamente a la cantadora líder, Juana María Angulo, en el video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=a4Twz5Vigxk

8 Un ejemplo se puede escuchar en el coro (línea superior) del currulao "Justino no morirá", que aparece en el disco *Sonar de marimba* (Grupo Socavón 2005).

9 Quizás el mejor ejercicio para desarrollar una buena sensación métrica es bailar. Hágalo si lo disfruta: no se trata de ser un gran bailarín, sino de expresar la métrica con el cuerpo, de la manera más sencilla. ¿Ha tenido la oportunidad de estar en el Festival Petronio Álvarez? Entonces sabe de qué estamos hablando. Bailar, escuchando atentamente la música, es una de las características más bonitas del Festival, un aula gigante.

ellas, así como sobre los temas grabados, para tener una sensación clara del 6/8. Le proponemos trabajarlos sobre el bombo y grabar sus ejercicios. El aprendiz es otro buen maestro en el aprendizaje de cualquier tipo de música, pues es el único y último doliente de su proceso. Si tiene acceso a cualquier tipo de tecnología que le permita grabar sus sesiones de estudio, hágalo, escúchese y tome decisiones para dar un paso adelante.

Serie de ejercicios 1.1

- Sobre la base currulao / juga, carpeta de audio 2, pista 10, toque el pulso (tiempos 1 y 4 del compás de 6/8) con un golpe palo (sobre la madera). Cuide el sonido mientras escucha los otros instrumentos.

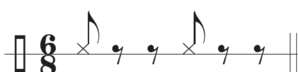


Figura 20.

- Sobre la misma base marque en la madera dos compases el pulso, (tiempos 1 y 4 del compás) y dos compases los tiempos 1, 2 y 4, 5 de manera alternativa. Use esta vez las dos velocidades es decir, comience con el tempo lento (carpeta de audio 2, pista 9) y luego, cuando pueda realizar cómodamente el ejercicio a ese tempo, vaya al tempo real (carpeta de audio 2, pista 10). Cuide que su pulso sea estable, intente percibir simultáneamente los otros instrumentos:

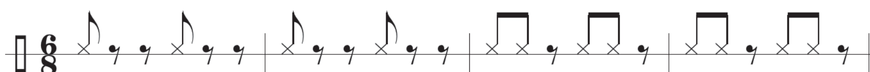


Figura 21.

- Sobre las mismas bases, marque ahora dos compases de pulso, y dos compases los tiempos 2, 3, 5 y 6, alternando. No olvide estar atento a los otros instrumentos:

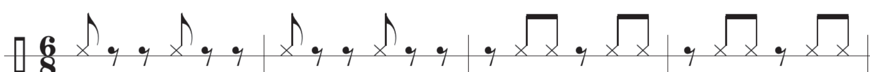


Figura 22.

- Repita el ejercicio anterior, alternando dos compases de pulso, y dos compases los tiempos 1, 3, 4 y 6.

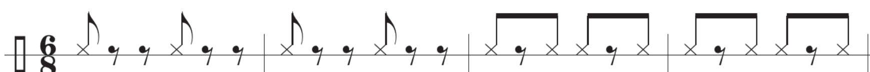


Figura 23.

- También alternando, marque dos compases el pulso (tiempos 1 y 4) y luego dos compases los tiempos 2 y 5. Es probable que el tempo I le parezca lento; pero hacer el ejercicio en las dos velocidades ayuda a llamar la atención sobre una buena sensación del tiempo y a desarrollarla. ¡Grábese! A veces piensa que su tempo es muy estable, y quizás lo que es estable es la base grabada, no usted. Un buen *time feel* necesita trabajo:

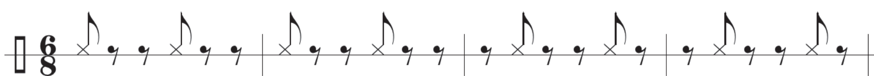


Figura 24.

- Marque dos compases el pulso y dos compases los tiempos 3 y 6:
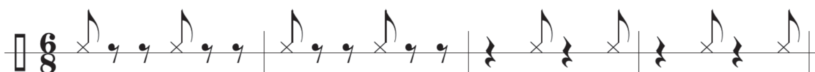


Figura 25.

- Marque dos compases el pulso y dos compases los tiempos 1, 3, 5:

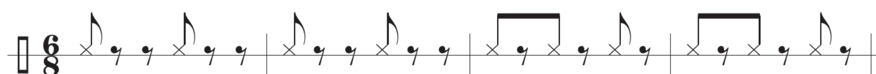


Figura 26.

- Por último, marque dos compases el pulso, y dos compases los tiempos 2, 4, y 6:

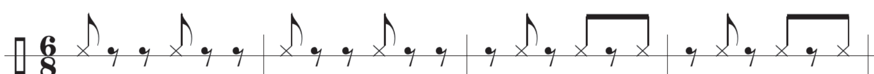


Figura 27.

El lector que no esté familiarizado con la lectura rítmica, puede ver un ejemplo de esta serie de ejercicios en la carpeta de video 1, archivo 1,1.

- Repita los ejercicios anteriores, si le es posible, sobre el tempo II, esta vez tocando el pulso siempre con una mano y los otros tiempos del compás que se piden en cada ejercicio con la otra.
- Repita los ejercicios anteriores sobre los temas que están en 6/8 ("José Antonio", "La gallina culidura", "Los pastores y los reyes", "Mano 'e currulao", "Comadre araña") (carpeta de audio 1, pistas 4, 5, 2, 3 y 6), y esté muy atento a reaccionar cuando el tempo se acelere. Intente cantar los coros. Puede hacerlo también sobre las grabaciones sin marimba, de manera que pueda escuchar la percusión más claramente (carpeta de audio 1, pistas 12, 13, 15, 16).

Serie de ejercicios 1.2

Como mencionamos en el Capítulo 3 del tomo I, quizás una de las características más importantes de la música de arrullos y currulaos que tiene una métrica de 6/8 es el bombo golpeador que marca un golpe abierto en el 5º tiempo del compás. (Carpeta de video 2, archivo 2,2d). Repita la *Serie de ejercicios 1.1*, pero esta vez marque también un golpe abierto sobre la quinta corchea de cada compás, atento a un buen sonido, contundente, del golpe abierto, dejando rebotar la porra. Por ejemplo, el primer ejercicio sería:

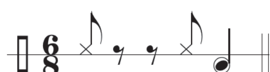


Figura 28.

Serie de ejercicios 1.3

Otra característica de los géneros en 6/8 es el golpe abierto sobre el parche en el patrón del arrullador (Carpeta de video 2, archivo 2,2e).

- Sobre la base currulao / juga, tempo I, y después sobre el tempo II, intente tocar el golpe abierto y cerrado sobre los tiempos 6, 1 y 3, 4, así:



Figura 29.

Si en un primer intento encuentra dificultad, puede cantar primero una onomatopeya (por ejemplo: pá – tu – pá – tu) escuchando la grabación y luego tocar.

- Si percibe que puede tocar sin problemas el palo en los tiempos 2 y 5, y completar uno de los patrones básicos del arrullador, hágalo:

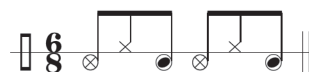


Figura 30.

Serie de ejercicios 1.4

- Sobre la base currulao / juga (tempo I y II), intente alternar el siguiente patrón (golpeador dos compases, arrullador dos compases):

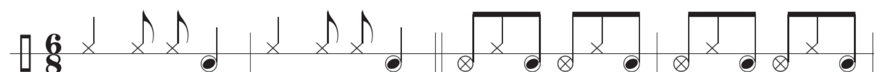


Figura 31.

- Repita el ejercicio sobre los temas en 6/8, pasando de un patrón a otro cuando quiera hacerlo. Es importante que esté atento a reaccionar a los cambios de velocidad.

Guasá

Si usted quiere cantar la música tradicional del Pacífico sur, también debe aprender a tocar el guasá. Las cantadoras son las encargadas de sacudir los guasás mientras entonan los versos o los coros.

El guasá parece más fácil de tocar de lo que realmente es. Para que funcione, el sonido del guasá debe ser muy definido, claro, sabroso. Ferney Segura, "La Wey", dice que cuando empezó con los talleres de marimba en Bogotá, hacer sonar los guasás con las estudiantes "cachacas" era de las cosas más duras de su trabajo. Y nos consta porque estuvimos ahí.

Ejercicio 2.1

Intente producir el sonido seco del guasá de modo que, al dejar caer los antebrazos hasta un punto, las semillas, por la fuerza de gravedad, caigan en la parte inferior

del tubo, y produzcan el sonido seco. Vea a Kelly tocar el bunde en el archivo (carpeta de video 4, archivo 4,1a) y el patrón básico del currulao (archivo 4,1b). Intente imitar el movimiento y producir un buen sonido seco.

Ejercicio 2. 2

Intente producir el sonido largo del guasá seguido del golpe seco. Un consejo importante: evite que las semillas "repiquen" al inicio (es lo que tiende a hacer el principiante). La idea es iniciar el movimiento del guasá hacia el lado, con un impulso de la muñeca, y producir directamente el golpe largo. Observe nuevamente a Kelly (archivos 4,1a y 4,1b). Fije su atención en la producción del sonido largo.

Ejercicio 2.3

Sobre la base de currulao / juga, tempo II (carpeta de audio 2, pista 10), repita los ejercicios 2.1 y 2.2. Intente tocar el patrón básico del currulao, haciendo pausas para controlar sus movimientos.

Ejercicio 2.4

Intente tocar ahora el patrón básico del guasá sin pausas sobre la base de currulao / juga. Hágalo luego sobre cualquiera de los temas de la grabación o sobre repertorio que usted tenga y esté atento a los cambios de velocidad.

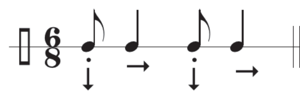


Figura 32.

Ejercicio 2.5

Observe a Kelly tocar otro patrón del guasá, en la carpeta de video 2, archivo 2,4h (guasá currulao / juga ¾). Intente imitar su movimiento y tocar junto con ella. Toque el patrón sobre la base en el tempo II, fíjese cómo Kelly retrasa levemente la última negra del patrón.



Figura 33. Patrón básico del guasá 3/4.

Marimba

En el primer tomo se habló de los aspectos melódico-armónicos de la música de arrullos y currulaos. Es característico del repertorio usar únicamente dos acordes: la tónica, que remite a reposo; y la "dominante", que remite a tensión, aunque en ocasiones tiende a una sonoridad menor según la tabla que se use como tónica[10].

10 Una explicación exhaustiva del comportamiento armónico-melódico de la música de arrullos y currulaos aparece en el Capítulo 3, tomo I, cuya lectura recomendamos antes de abordar los ejercicios.

Para orientarse sobre los acordes de tónica y dominante

Los ejercicios que proponemos a continuación sirven para orientar espacialmente al lector en la marimba, para encontrar fácilmente los arpegios de tónica y dominante, de manera que sea más fácil ejecutar las bases que le proponemos resolver en el siguiente capítulo.

Ejercicio 3.1

Identifique en la marimba una tabla que quiera usar como tónica y construya desde ella la triada de tónica (I) 1, 3, 5 (figura 34). Toque la triada y trate de percibir el espacio entre las tablas.

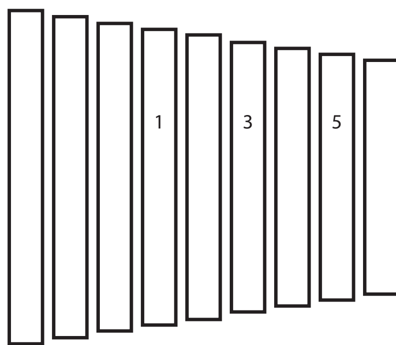


Figura 34.

Construya ahora el acorde de dominante (V: 5, 7, 2, 4). Toque el arpegio completo y trate de percibir la distancia entre las tablas. Dado que esto lo usará con mucha frecuencia en las bases, vaya también a 5 en la siguiente octava, como se señala en la figura:

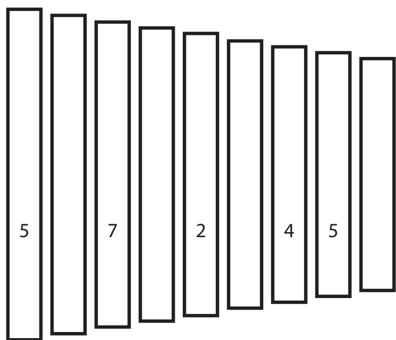


Figura 35.

Sobre la base de currulao / juga, (carpeta de audio 2, pistas 9 y 10) toque un compás de tónica y otro de dominante improvisando sobre cada uno de los arpegios. Evite, eso sí, tocar 4 y 5 simultáneamente en el arpegio de dominante, ya que no es estilístico en el repertorio (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2a).
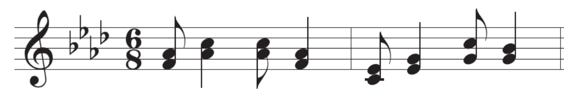


Figura 36.

Ejercicio 3.2

- Ubique nuevamente en la marimba el arpegio de tónica, esta vez extendiéndolo, buscando 1 en la siguiente octava. De la misma manera ubique el de dominante, extendiendo también el grado 7:

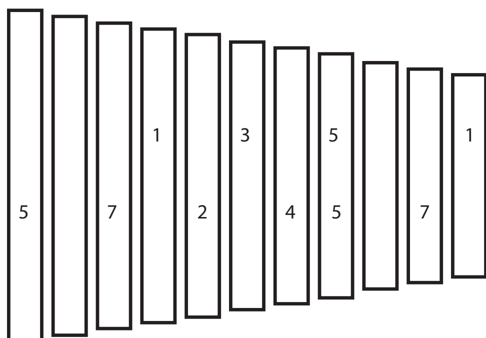


Figura 37.

- Improvise ahora sobre la base de currulao / juga como se lo proponemos en el *Ejercicio 3.1*, pero ahora use los arpegios extendidos de I y V (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2b).
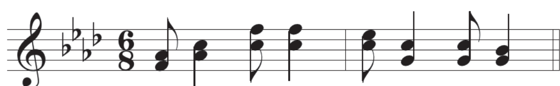


Figura 38.

Ejercicio 3.3

Repita los ejercicios anteriores en otras regiones de la marimba, donde le parezca que funcione la sensación de tónica y dominante.

Ejercicio 3.4

- Ahora identifique y toque sobre la marimba una triada de tónica en primera inversión (3, 5, 1) y la inversión del acorde de dominante con séptima que orgánicamente se puede tocar con ella (V^{4}_{3}).

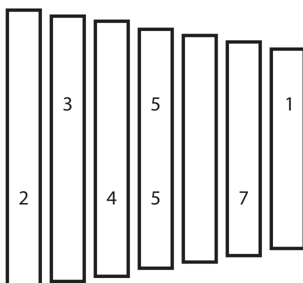


Figura 39.

- Sobre alguna de las bases grabadas improvise sobre estas dos disposiciones de los arpegios (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2c).
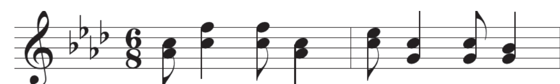


Figura 40.

Ejercicio 3.5

Extienda ahora los arpegios de I_6 y de V_3^4 ubicándolos en las tablas:

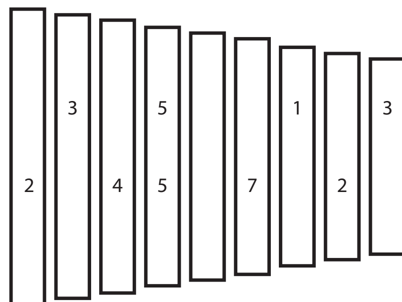


Figura 41.

Escoja alguna de las bases grabadas e improvise sobre los arpegios extendidos (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2d).

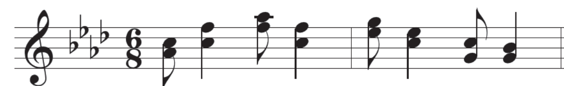


Figura 42.

Ejercicio 3.6

Repita los ejercicios anteriores sobre otra tonalidad de la marimba.

Ejercicio 3.7

Toque sobre la marimba la triada de I en segunda inversión (I_4^6) e identifique la inversión del acorde de V con séptima que funciona en esta disposición:

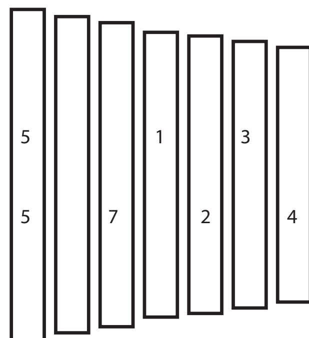


Figura 43.

Improvise sobre alguna de las bases grabadas con esta disposición de los acordes (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2e).
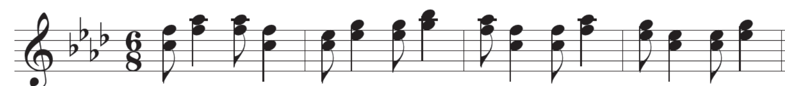


Figura 44.

Ejercicio 3.8

Extienda los dos acordes I^6_4 y V_7 y tóquelos en la marimba:

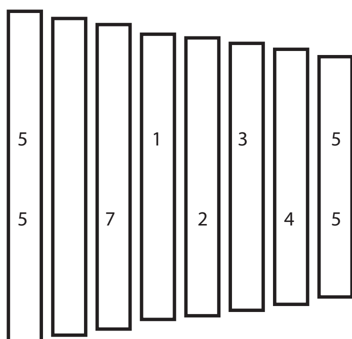


Figura 45.

Improvise sobre alguna de las bases grabadas utilizando esta disposición de los acordes (ejemplo: carpeta de video archivo 1,2f).

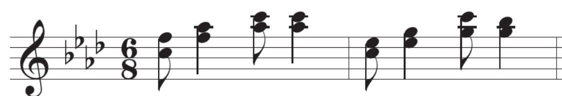


Figura 46.

Ejercicio 3. 9

En los ejercicios que proponemos en el próximo capítulo, el lector encontrará que esta última disposición de los acordes es muy usada en las bases de la marimba. Vale la pena practicar la visualización de los dos acordes teniendo el marco del 5º grado. Toque el siguiente ejercicio (carpeta de video archivo 1,2g) sobre la base currulao / juga, primero en un tempo lento que le permita visualizar los acordes, y después en tempo real (carpeta de audio 2, pistas 9 y 10).

Figura 47.

Ejercicio 3.10

Repita los ejercicios anteriores sobre otras tablas de la marimba.

Ejercicio 3.11

Sobre una tonalidad que le parezca cómoda, intente improvisar mezclando las diferentes disposiciones de los arpegios de I y V, de manera que pueda recorrer todo el instrumento (ejemplo, carpeta de video 1: Ejercicios preliminares, archivo 1,2h). Use primero la base de currulao / juga lenta, o la base del bunde, y solamente después la base de currulao / juga, tempo II.

Para orientarse en la distancia de las octavas

En contextos tradicionales, las jugas solían tocarse sin marimba; sin embargo, otro tipo de situaciones, como los festivales, actualmente exigen la presencia de este instrumento. Por eso muchas de las jugas grabadas la incluyen. Tocar melodías dobladas a la octava es uno de los recursos que usan muchos marimberos, y este recurso es frecuente en las jugas. También es común el uso de las octavas cuando la marimba acompaña o hace interludios en los bundes. Escuche, por ejemplo, el interludio de la juga “Los pastores y los reyes”, y del bunde “Divino Antonio”.

Carpeta de audio 1: Temas, pista 2 (1:51 – 2:26) “Los pastores y los reyes”

Carpeta de audio 1: Temas, pista 1 (2:16 – 2:32) “Divino Antonio”

Ejercicio 3.12

Escuche una de las bases de marimba para el bunde que se puede identificar en muchos de los bundes del repertorio (carpeta de audio 3, pista 12, base bunde marimba 4; carpeta de video 5, archivo 5,1d). En esta base se toca casi todo el tiempo en octavas. Escúchela atentamente y memorícela. Busque en su marimba una tonalidad que le funcione y tóquela con la mano derecha. Una vez resuelta, tóquela con la izquierda, y luego intente tocarla con las dos. Intente después tocarla sobre la base del bunde (carpeta de audio 2, pista 1). Use la transcripción únicamente como referencia, intente tocar recordando de oído.

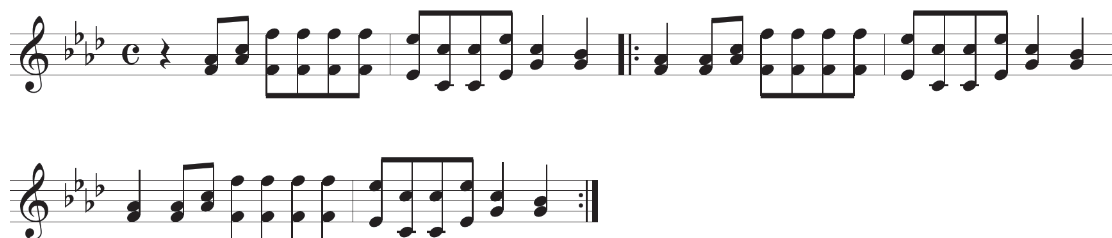


Figura 48. Base bunde marimba 4.

Ejercicio 3.13

Escuche una vez más “Divino Antonio”. Intente tocar en la marimba la siguiente melodía tomada del interludio (2:16 – 2:32): primero trabaje con la mano derecha, después con la mano izquierda y después con las dos simultáneamente. Trate de memorizar la melodía y luego recordarla “de oído” en su marimba, en una tonalidad en la que se pueda acomodar. Hágalo primero lentamente (carpeta de video 1, archivo 1,2i). Use la transcripción (figura 49) solo como referencia. Una vez la tenga segura sobre la marimba, use la base de bunde para tocarla con los maestros. Si se le dificulta, vaya por partes.
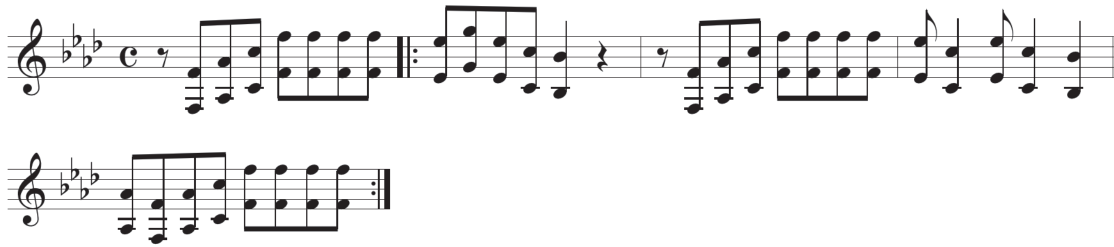


Figura 49. Interludio tomado de “Divino Antonio”.

Ejercicio 3.14

Toque la melodía de “Velo qué bonito”. Si usted es colombiano, seguramente la conoce muy bien. Toque ahora la melodía, con la otra mano, a una octava de distancia. Después, intente tocar las dos y trate de interiorizar la distancia de la octava en los diferentes registros. Recuerde que la trascripción es solamente una referencia y debe encontrar la tonalidad en su marimba, en donde la melodía funcione (carpeta de video 1, archivo 1,2j). Una vez la pueda tocar con fluidez, tóquela junto con el grupo (carpeta de audio 2, pista 1).

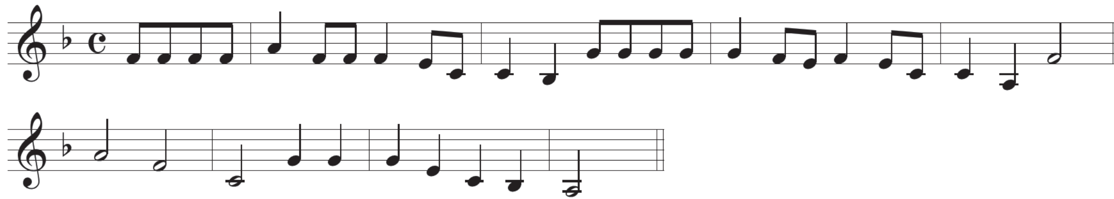


Figura 50. Melodía “Velo que bonito”.

- Si sabe otros bundes de memoria, intente tocarlos doblando la melodía a la octava.

Ejercicio 3.15

Escuche varias veces la base de juga 6 para la marimba (carpeta de audio 4, pista 24; carpeta de video 5,6f). Esta base se puede escuchar como introducción en muchas de las jugas grabadas por Marino Beltrán[11]. Como en los ejercicios anteriores, memorícela primero. Intente tocarla en su marimba en una tonalidad que le parezca adecuada. Cuando pueda hacerlo de manera fluida, tóquela sobre la base de currulao / juga, tempo I (carpeta de audio 1, pista 9), y una vez resuelta, tóquela más rápido, sobre el tempo II (carpeta de audio 1, pista 10).
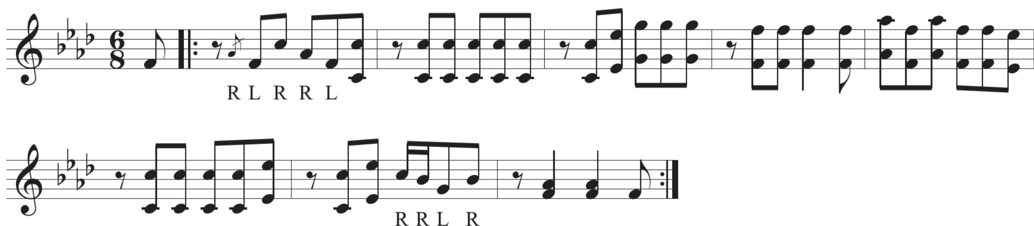


Figura 51. Base juga marimba 6.

11 Por ejemplo, en la introducción a la juga “Sagrada Santa María”, que aparece en la pista 3 del CD *En Memoria a Nuestros Ancestros*, del Grupo Socavón.

Ejercicio 3.16

Escuche nuevamente el interludio de "Los pastores y los reyes" (1:51 – 2:26) e intente tocar la melodía. Como en los ejercicios anteriores, memorice la melodía, trabaje primero una mano, después la otra, y luego con las dos juntas, intentado interiorizar la distancia de las octavas (carpeta de video 1, archivo 1,2k).

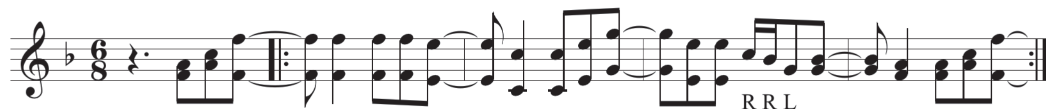


Figura 52. Interludio de "Los pastores y los reyes".

Ejercicio 3.17

Sobre las bases de bunde y de juga, improvise melodías (cambiando de I a V cada compás o cada dos compases) tocándolas a la octava.

Para armonizar melodías

Si usted realizó los ejercicios 3.1 a 3.17, está familiarizado con los acordes I y V_7 sobre los que se basa el repertorio que nos ocupa. Los ejercicios que le proponemos a continuación sirven para desarrollar la habilidad de armonizar melodías del repertorio usando esos dos acordes.

Ejercicio 3.18

Tomemos otra vez una melodía que usted conozca muy bien, por ejemplo, "Velo qué bonito". Cante primero la melodía intentando percibir qué momento es de reposo (I) y qué momento es de tensión (V). Toque la melodía en el registro agudo de la marimba varias veces.

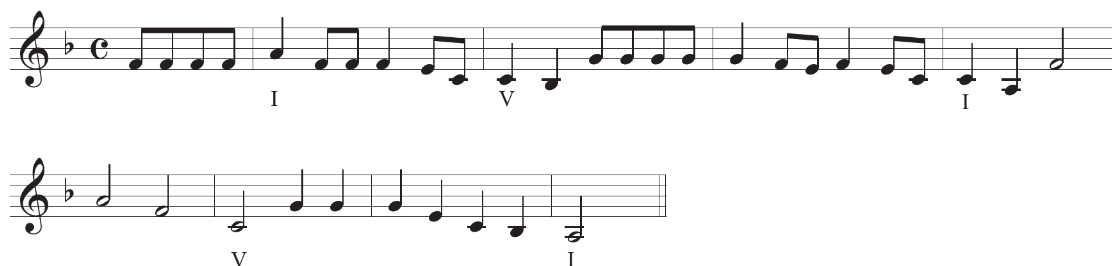


Figura 53. Momentos de reposo y tensión en "Velo que bonito".

Identificados sobre esta melodía los momentos I y V, busque ahora la nota del acorde más cercana bajo cada nota de la melodía, que corresponda con el acorde del momento (vea la carpeta de video 1, archivo 1,2l y la figura 54). Este es uno de los recursos que usan los marimberos, quizás el más sencillo. Déjese ayudar por su oído. Trate de hacer el ejercicio directamente sobre la base del bunde (carpeta de audio 2, pista 1).

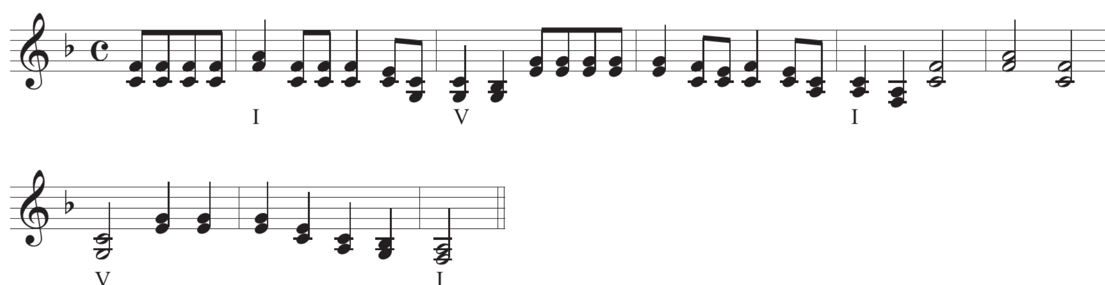


Figura 54. Ejemplo de armonización.

A veces no es la nota del acorde más cercana a la melodía la que mejor funciona para un momento determinado. Busque octavas u otras notas del acorde, o deje notas sin acompañamiento, que le den un poco más aire a la armonización (ejemplo: carpeta de video 1, archivo 1,2m).

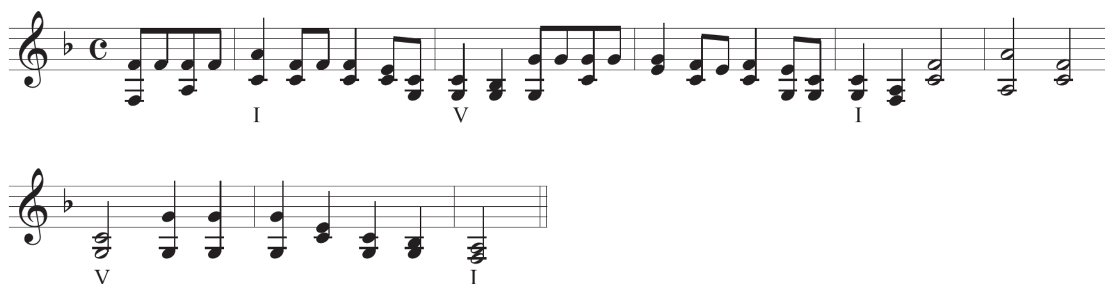


Figura 55. Ejemplo de armonización.

Hay varias posibilidades, y las decisiones que usted tome le darán un estilo particular para tocar la marimba. Escuche el repertorio con marimba alta (y, si le es útil, vaya a las transcripciones en el apéndice) para escuchar el estilo de Gualajo[12]. Trate de memorizar al menos una melodía del repertorio a la semana e intente armonizarla en su marimba con los acordes I y V.

Los anteriores ejercicios lo han preparado para abordar, en el siguiente capítulo, el aprendizaje de cada instrumento sobre los tres géneros más representativos del repertorio de arrullos y currulaos: juga, currulao y bunde. En los ejercicios que proponemos a continuación, tendrá oportunidad de tocar acompañado por los maestros: José Antonio Torres (Gualajo), Jáyer Torres, Pacho Banguera, Víctor Banguera, Benigna Solís y Kelly Perlaza. Lo invitamos, pues, ¡a tocar!

---

12 Revise la discografía que aparece en el apéndice "Discografía y enlaces" de este libro, que le permitirá escuchar a otros marimberos como Baudilio Cuama, Marino Beltrán, Jaime Andrés Ramos, Wilmer Venté, Hugo Candelario y Aquino Rodríguez, entre otros.



Capítulo 2
ORIENTACIONES METODOLÓGICAS. ¡A TOCAR!

Si trabajó exhaustivamente en los ejercicios del capítulo anterior, usted ya tiene idea de cómo se producen los diferentes tipos de golpes en los instrumentos de percusión y también se ha ubicado espacialmente en la marimba. Aunque los músicos que se forman en la tradición de este repertorio conocen los patrones básicos de todos los instrumentos, normalmente se especializan sea en las percusiones, en la marimba o en el canto. En muchas ocasiones, sin embargo, el marimbero de los grupos es también una de las voces principales. En "La gallina culidura" (carpeta de audio 1, pista 5), por ejemplo, Gualajo toca la marimba y canta la voz principal. Así mismo, es imposible pensar en las cantadoras sin el guasá: cantar y tocar guasá van de la mano. Ellas también conocen los patrones de la percusión, aunque no suelan tocar los bombos o los cununos en el arrullo, en la fiesta o en la tarima.

Desempeñar una función determinada en el grupo depende, pues, de su interés, y el trabajo que le proponemos aquí no tiene mucho sentido si no se traduce en ensayos y "toques" con su grupo. Ojalá en el momento de entrar en este capítulo el lector tenga un grupo para tocar, y si aborda este trabajo en grupo, recreando y amoldando los ejercicios según sus necesidades particulares, tanto mejor. Como anotábamos antes, y recordando a Jáyer, el único responsable de su propio desarrollo es usted. Aquí presentaremos alternativas para abordar aspectos fundamentales del repertorio de manera seria, pero divertida. Esta metodología, en la que se contempla tocar con las grabaciones, lo ayudará a desarrollar su técnica desde la práctica misma de la música.

Entonces… ¡A tocar!

El bunde

Para aprender a tocar la base del bunde

Comenzaremos por el bunde, que es el género que supone menor dificultad. Como se trata de música infantil, su rítmica es más bien sencilla y no aparecen las particularidades de fraseo que son típicas de los géneros en 6/8.

Ejercicio 1.1

- En la carpeta de audio 1, pista 1, usted encontrará el bunde "Divino Antonio". Escúchelo al menos un par de veces y memorice la melodía. Vea también al grupo tocar y bailar (carpeta de video, archivo 0,1a, ensayo "Divino Antonio").

No tenga miedo de imitar el baile. Es divertido y ayuda a reconocer el "viaje" del género. Memorícelo y cante al menos los coros.

- Escuche nuevamente "Divino Antonio", pero esta vez en la carpeta de audio 1, pista 11. Esta versión no tiene marimba, y el volumen de las voces es menor, lo cual le permitirá escuchar claramente la percusión. La señal está paneada de manera que al lado derecho escuchará un bombo y el cununo macho, y al lado izquierdo el otro bombo y el cununo hembra. Notará que el cununo hembra es más libre e improvisa, mientras el cununo macho permanece, en general, estable.
- Escuche ahora una base simplificada del bunde (carpeta de audio 2, pista 1). Se escucha del lado derecho uno de los bombos y el cununo hembra; del otro lado, otro bombo y el cununo macho. Los guasás están en el centro, puede escucharlos siempre. Intente reconocer la base del bunde y trate de imitar su sonido con onomatopeyas, por ejemplo:

Cununo macho
tu pa tu tu pa tu pa tu tu pa
Cununo hembra
tu pu tu pu tu pu tu pu tu pu tu pu
Bombo 1
tum - ba tum - ba que re - tum - ba
Bombo 2
tum-ba tum-ba tum que re tum-ba tum-ba tum que re
Guasá 1
shh— sh sh sh sh sh sh shh— sh sh sh sh sh sh

Figura 1. Base bunde[1]

- Si tiene dificultades en reconocer los patrones, vaya a la carpeta de videos para ver a Pacho, Jáyer, Juan Carlos y Kelly tocando cada uno:
  - Carpeta 2, archivo 2,2a (base bunde, bombo 1)
  - Carpeta 2, archivo 2,2b (base bunde, bombo 2)
  - Carpeta 3, archivo 3,2a (base bunde, cununo macho)
  - Carpeta 3, archivo 3,2b (base cununo hembra)
  - Carpeta 4, archivo 4,1a (base bunde, guasá)

1 Los patrones base de cada género no son únicos, pueden variar de región a región, entre los diferentes músicos y en las diferentes ocasiones. Por eso recomendamos al lector escuchar la discografía recomendada y acudir a innumerables fuentes en internet que dan cuenta de esa variedad. Los músicos de la región memorizan los patrones y los cantan con palabras que les recuerdan el sonido mismo del patrón. En este trabajo usamos con frecuencia algunas palabras que también recomiendan, por ejemplo, Duque, Tascón y Sánchez en su cartilla (2009); sin embargo, recomendamos que usted acuda a las que quiera. La intención es memorizar el patrón.

Bombos

Ejercicio 1.2

- Trabajaremos primero con los bombos. Con la ayuda del video (carpeta de video 2, archivo 2,2a) y, si le conviene, de la transcripción, intente tocar y decir la base del bombo 1:

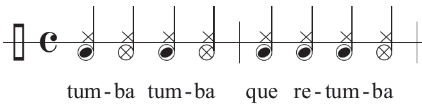


Figura 2. Base bunde bombo 1.

- Es muy fácil, ¿no? Pero tenga cuidado en diferenciar los golpes abiertos y cerrados del parche.
- Vaya a la grabación de la base del bunde (carpeta de audio 2, pista 1). Toque la base del bombo durante los 4 minutos. Intercale tocar una vez el patrón y luego escuchar a Pacho Banguera tocarlo, de manera que pueda controlar si su sonido y fraseo se parecen a los de la grabación. Si lo logra sin problemas desde el principio, intente más adelante identificar los cununos y cantarlos mientras toca el bombo.

Ejercicio 1.3

- Repita el ejercicio anterior con el bombo 2. Preste atención al golpe cerrado del parche, porque es importante para el fraseo. Recuerde cantar cada cununo simultáneamente con el bombo una vez pueda tocar los patrones de manera fluida. Este ejercicio lo ayudará a desarrollar la habilidad de tocar y cantar simultáneamente, una destreza requerida por buena parte de la música tradicional.

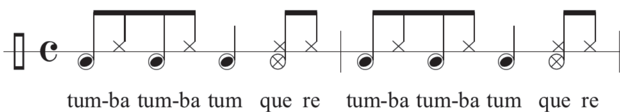


Figura 3. Base bunde bombo 2.

Ejercicio 1.4

- Sobre la base, toque cambiando de un patrón al otro. Hágalo primero simétrico (dos veces cada uno, por ejemplo), luego de manera aleatoria. Mientras toca, cuide su buen tempo, fraseo y sonido sobre el bombo, tanto en el palo como en el parche: si puede, ¡grábese!

Ejercicio 1.5

- Sobre el bunde “Divino Antonio” (carpeta de audio 1, pista 1), toque el patrón básico de cualquiera de los bombos e intente cantar con las respondedoras el coro “yo lo cogeré”. Durante la canción, cambie de un patrón de los bombos al otro. Notará que el tempo no es tan estable como en la grabación de la base y se acelera de manera orgánica. Debe estar atento para reaccionar al cambio.
- Repita el ejercicio sobre la versión sin marimba (carpeta de audio 1, pista 11). Escuche los cununos mientras toca el bombo y cante el coro con las respondedoras.

Del minuto 1:38 al 2:31 escuchará solamente la percusión. Mientras usted sigue tocando el bombo, aproveche este momento para atender a las improvisaciones del cununo hembra y a la sonoridad general de la percusión.

Cununos

Si usted realizó juiciosamente los ejercicios anteriores es de esperar que ya tenga claros e interiorizados los patrones básicos de los dos cununos, puesto que los ha cantado mientras tocaba el bombo. En esta serie de ejercicios es importante que esté atento a desarrollar, poco a poco, un buen sonido en el instrumento. Recuerde que debe repetir los ejercicios hasta que pueda tocar de manera fluida, variarlos y adaptarlos a lo que usted considere más importante o interesante.

Ejercicio 1.6

Recordando, primero, los dos golpes básicos del cununo (abierto y quemao), observe a Daniel (carpeta de video 3, archivo 3,2a) tocar el patrón básico del cununo macho. Fíjese que los golpes de la mano derecha son quemaos y los de la mano izquierda abiertos.



Figura 4. Base bunde cununo macho.

- Toque el patrón directamente sobre la base (carpeta de audio 2, pista 1), controlando el sonido de los dos tipos de golpe e intentando imitar el sonido que escucha en la grabación. Recuerde que puede silenciar el lado derecho y escuchar solamente uno de los bombos y el cununo macho. Toque una vez el patrón y descanse durante el siguiente, alternativamente, de manera que pueda controlar su sonido y compararlo con el de la grabación.
- Toque durante 1 minuto solamente los golpes abiertos, y durante el siguiente minuto solamente los golpes quemaos. Durante los dos minutos restantes, toque el patrón completo.
- Si considera que el patrón ya está estable y con un sonido aceptable (¡no espere el mejor en la primera sesión!), silencie el canal de la izquierda y encárguese del patrón del cununo macho. Escuche simultáneamente los patrones del cununo hembra, del bombo y del guasá.
- Toque nuevamente el patrón del cununo macho durante los 4 minutos e intente cantar simultáneamente los otros patrones. Por ejemplo: cantar cuatro veces el patrón del cununo hembra, cuatro veces el patrón del bombo 1, cuatro veces el patrón del bombo 2. Para descansar, toque solamente el patrón del cununo macho cuatro veces antes de cambiar el patrón que canta.
- Toque el cununo macho sobre el bunde "Divino Antonio" (carpeta de audio 1, pista 1). Dos recomendaciones: la primera, aprender el momento de la entrada, para que empiece a tocar junto con los demás. La segunda, estar atento al cambio de velocidad. Intente cantar con las respondedoras el coro "yo lo cogeré". Si lo prefiere, puede hacer este ejercicio sobre la versión sin marimba (carpeta de audio 1, pista 11), en donde puede escuchar más claramente la percusión.

Ejercicio 1.7

- Repita la anterior serie de ejercicios (1.6) con el patrón del cununo hembra. Puede ver a Jáyer Torres en la carpeta de video 3 (archivo 3,2b). Todos los golpes son abiertos:



Figura 5. Base bunde cununo hembra.

Ejercicio 1.8

- Sobre la grabación del bunde, versión sin marimba, toque el cununo cambiando de un patrón a otro, al principio de manera simétrica y después de manera aleatoria. Aproveche esta práctica para escuchar simultáneamente las variaciones de los cununos y los bombos. Recuerde cantar el coro con las respondedoras.

Guasás

El patrón del guasá del bunde es bastante sencillo, y si usted realizó los ejercicios preliminares que propusimos en el capítulo anterior, tocar el guasá en el bunde será fácil. Recuerde que el papel de "guasasero o guasasera" no existe en este contexto. Quien toca el guasá debe, mínimo, hacer parte del coro de respondedoras (normalmente mujeres, aunque en los festivales y en los arrullos y fiestas también es común encontrar algunos hombres). Normalmente, las voces líderes se turnan entre quienes hacen parte del coro.

Ejercicio 1.9

- Observe a Kelly tocar el patrón del bunde (carpeta de video 4, archivo 4,1a) y recuerde las recomendaciones del capítulo anterior. Fíjese cómo Kelly logra los sonidos secos y el movimiento que hace sobre el primer tiempo para producir un fraseo particular[2].

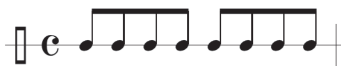


Figura 6. Base bunde guasá.

- Intente tocar directamente el guasá sobre el bunde "Divino Antonio" controlando la calidad de su sonido. En una segunda oportunidad, cante el coro "yo lo cogeré".

2 Recuerde que no hay una sola técnica para tocar los instrumentos tradicionales. En Youtube usted puede ver innumerables grabaciones de cantadoras y mirar su manera de sacudir el guasá. Recomendamos así mismo observar a Guillermo Rentería tocar el guasá en el material de video de la Cartilla *¡Que te pasa vo!* (Duque, Sánchez y Tascón 2009).

Cómo trabajar con las variaciones

Las variaciones que trabajaremos aquí y en los otros géneros son aquellas que los músicos del Grupo Gualajo tocaron en el estudio cuando les propusimos grabar ejemplos para el lector. Esto no quiere decir que estas sean las únicas posibles del repertorio. Al igual que ocurre con músicos formados en tradición de cualquier lugar del país, los músicos del sur del Pacífico desarrollan sus propias voces y estilos, su manera particular de tocar[3]. Así pues, las variaciones grabadas en este material son un ejemplo y sirven como guía al lector para desarrollar un lenguaje en el estilo. La idea es abordarlas como un punto de referencia, parte de un discurso que usted debe ordenar y ampliar.

El trabajo que proponemos con la primera variación será el mismo para las demás. Hemos organizado las variaciones según su grado de dificultad. Sin embargo, si al escucharlas usted encuentra un orden más conveniente, adelante. Es importante que use este material de manera autónoma y creativa. En el apéndice encontrará, si le son útiles, las transcripciones de las variaciones tanto de los bombos como de los cununos, así como la lista de todas las variaciones.

Bombos

Ejercicio 2.1

La primera variación del bombo se puede escuchar en *loop* sobre la base durante 1:30 minutos (carpeta de audio 2, pista 2). Puede observarla también en video (carpeta de video 2, archivo 2,3a).

- Vaya a la grabación. Escuchará la variación del bombo (lado derecho) junto con la base del cununo macho (lado izquierdo) y el guasá (centro). Encontrará que se relaciona con el patrón de la base del bombo 2 que ya trabajó. Trate de imitarla cantando con onomatopeyas, por ejemplo:

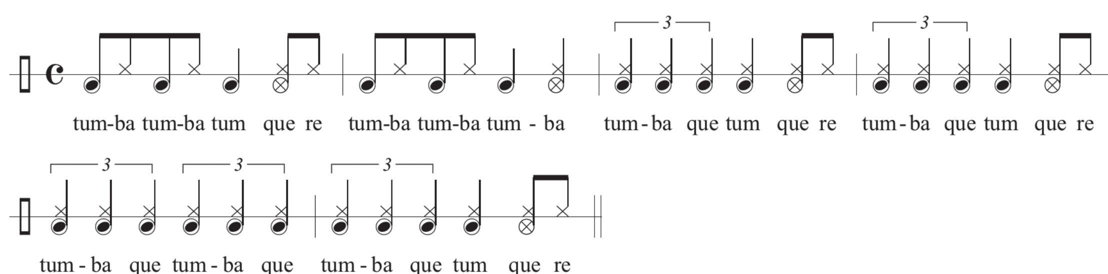


Figura 7. Variación bunde bombo 1.

Ejercicio 2.2

Observe a Pacho Banguera tocar la variación (carpeta de video 2, archivo 2,3a). Identifique los golpes cerrados del parche.

- Si cree que puede hacerlo, toque la variación junto con Pacho sobre la grabación (carpeta de audio 2, pista 2). Repita este paso hasta que se sienta cómodo. Una

3 Consulte en los apéndices de este libro algunas referencias discográficas que le van a permitir escuchar otros percusionistas de la región con estilos particulares.

segunda o tercera vez, intente escuchar y, si le es posible, cantar simultáneamente el cununo macho.

- Silencie el canal de la derecha y toque usted el bombo mientras Jáyer toca el cununo macho.

Ejercicio 2.3

Escuche "Divino Antonio" sin marimba (carpeta de audio 1, pista 11) e intente identificar la variación. Notará que, en general, el bombo es estable, y solo una vez aparece la variación completa (minuto 1:54 a 2:03) y en varias ocasiones una parte de la variación. Por ejemplo, dos compases de la variación (minuto 2:49 a 2:53), e incluso solo un compás de la variación (minuto 3:26, minuto 3:39). En dónde es estilístico hacer un adorno depende de la forma de la pieza y de la interacción del momento.

Ejercicio 2.4

- Sobre "Divino Antonio" toque el bombo (patrón base 2) y la variación 1. Atención: no se trata de tocar en *loop* la variación. Escuche la melodía, los otros instrumentos y toque la variación solamente cuando, a su juicio, tenga sentido. Es importante que esté atento a los cambios de tempo (se acelera bastante) y esté listo a interactuar. Intente, una segunda vez, cantar el coro.

Con las otras variaciones

Repita los ejercicios anteriores con las otras cuatro variaciones del bombo. En términos de independencia, quizás la más difícil es la variación 3. Hay una particularidad de los percusionistas de esta región: la capacidad de escuchar de manera simultánea el patrón de ambas manos. Parecería que el músico escucha una "suma" del ritmo, pero tiene claro qué produce la suma, es decir la línea que toca cada mano. La habilidad de percibir simultáneamente el patrón de cada mano y la suma de los dos permite flexibilidad para variar el patrón de una u otra mano. Esto es estilístico especialmente en las variaciones de los bombos. Intente el siguiente ejercicio una vez tenga solucionado el ejercicio 2.2, con la variación 3, es decir, una vez la pueda tocar de manera fluida sobre la grabación.

Ejercicio 2.5

- Escuche (sí, otra vez, escuche) la variación 3 del bombo (carpeta de audio 2, pista 4) y trate de identificar solo escuchando lo que toca una y otra mano (carpeta de video 2, archivo 2,3c).

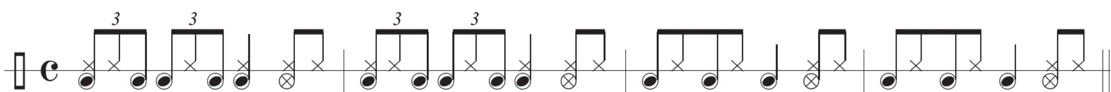


Figura 8. Variación bunde bombo 3.

- Cante el patrón que resulta de tocar el parche (mano derecha, en el caso de Pacho).
- Cante el patrón que resulta de tocar el palo (mano izquierda de Pacho)
- Tocando la variación, intente cantar el patrón del parche y el patrón del palo, cambiando de uno a otro. Inténtelo primero lentamente, sin la grabación, y

luego sobre la grabación. ¡NO SE SALTE ESTE EJERCICIO! Puede parecerle difícil al comienzo, pero le ayudará a un mejor fraseo y a comprender el "viaje" de la música.

Si ha resuelto de manera más bien fluida las otras variaciones, tóquelas sobre la base y sobre "Divino Antonio". Intente ir construyendo un vocabulario, percibir cuál funciona después de otra, cómo puede acortarlas o ampliarlas en relación con los demás instrumentos, con la melodía. No pierda de vista que el papel de los bombos es más bien estable y las variaciones están muy conectadas con la forma.

Cununos

En la carpeta de audio 2, pistas 6, 7 y 8, encontrará tres variaciones de patrones del bunde para el cununo. Puede ver a Jáyer tocar (carpeta de video 3, archivos 3, 3a; 3, 3b; 3, 3c).



Figura 9. Variación bunde cununo 1.

La primera variación también es utilizada por Jáyer como base para las otras dos. Empiece con esta y repita la serie de ejercicios *2.1* a *2.4*. En el material de audio escuchará las variaciones del cununo paneadas al lado izquierdo y el bombo al lado derecho. Los guasás están al centro, así que los escuchará siempre. En esta sección de variaciones del cununo se escucha un patrón base del bombo diferente a los que escuchamos antes. Esta base imita el patrón del cununo macho que Daniel toca en la base (pista 1) y también es estilística.

Es importante que aproveche el trabajo de las variaciones del cununo para mejorar cada día el sonido del abierto y el quemao. Escúchese y sea su propio maestro en el desarrollo de un sonido convincente. Si tiene posibilidad de grabarse, hágalo todos los días: es un recurso muy útil para percibir y trabajar sobre sus problemas, así como para alegrarse por sus progresos. Una vez tenga resueltas las tres variaciones aborde el siguiente ejercicio.

Ejercicio 2.6

- Escuche "Divino Antonio" sin marimba y concéntrese en identificar otras variaciones del cununo, por ejemplo, una muy estilística que aparece entre el minuto 1:07 y 1:15.

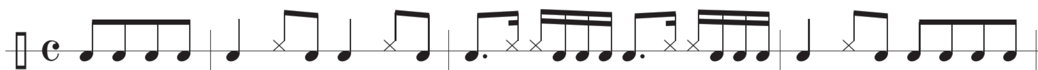


Figura 10. Otra variación bunde cununo.

- Intente imitar, descifrar usted mismo, por el sonido, la variación. Intente el mismo ejercicio con otras variaciones del cununo que pueda identificar.
- Toque el cununo sobre "Divino Antonio", silencie el canal de la izquierda y toque el cununo con los otros maestros.

Marimba

Es posible que algunos de los lectores que se acerquen a este material estén especialmente interesados en la marimba. Es importante recordar aquí que, si bien la marimba es un instrumento representativo de la música de arrullos y currulaos, no es el único y no es "el rey" y que, como bien nos decía Óscar Montaño en la entrevista, la fiesta se puede armar sin marimba, pero no se puede armar sin las cantadoras. Este comentario no pretende, de ninguna manera, desanimarlo a tocar la marimba: al contrario, busca que comprenda su función y relación con la música. Si usted llegó directo a esta parte del libro, le recomendamos leer la primera parte, y si no ha trabajado sobre el bombo, el cununo y el guasá, ni ha cantado, le recomendamos ir al comienzo del capítulo anterior. El comportamiento rítmico de la marimba está relacionado con los patrones de la percusión, y quien esté familiarizado con ellos encontrará la ejecución de la marimba más sencilla.

En este punto, es muy importante haber trabajado exhaustivamente el aparte de orientaciones técnicas y ejercicios preliminares de la marimba en el capítulo anterior, en donde hemos propuesto una manera de acercarse al instrumento para tocar los dos acordes que, en general, aparecen en esta música: tónica y dominante[4]. También hemos propuesto ejercicios para practicar octavas y para armonizar melodías. Le recomendamos pues, si no pasó por ahí, regresar al capítulo anterior.

Ejercicio 3.1

¿Realizó todos los ejercicios (*3.1* a *3.17*) del capítulo 1? Este nuevo ejercicio será entonces muy fácil de resolver.

- Escuche en la carpeta de audio 3, pista 9, una frase sencilla de bunde (base bunde marimba 1) que se repite varias veces. Memorice y cante la melodía.
- Dado que el ejemplo se ha tocado en una marimba no temperada, es posible que no pueda encontrar en su marimba una tabla desde la que la melodía, tal como la escucha, funcione. En este caso:
  - Identifique si la triada de tónica se acerca a una sonoridad mayor o a una menor.
  - Busque en su marimba una tabla en donde la melodía funcione y tóquela sobre la base de bunde. Si puede reconocer a oído directamente la armonización, intente tocarla también sobre la base de bunde. Acuda a las transcripciones en el apéndice si le son útiles; sin embargo, le recomendamos como ejercicio intentar resolverlo primero todo de oído, y solamente ir a las transcripciones si lo encuentra necesario.

Si el ejercicio le resulta sencillo, repítalo con las bases 2, 3, 4 y 5. Si encuentra dificultades, acuda a la metodología ya trabajada en los ejercicios preliminares y que le recordamos a continuación:

- Mientras toca la melodía, intente identificar los momentos de reposo (I) y los momentos de tensión (V_7).

---

4 Recomendamos también leer la descripción de las características generales de la música de arrullos y currulaos en el tomo I, capítulo 3.

En este caso, la melodía se acerca a un modo mayor:
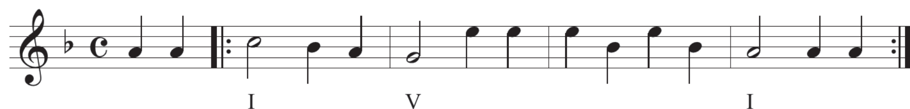


Figura 11. Base bunde marimba 1 (melodía).

- De la misma manera como trabajamos en el capítulo anterior, busque ahora acompañar la melodía con la nota más cercana del acorde del momento tónica o dominante. ¡Déjese guiar por el oído! Y escuche nuevamente la grabación. En este caso la armonización resulta muy sencilla, con movimientos paralelos de intervalos de terceras, muy estilísticos en el repertorio:
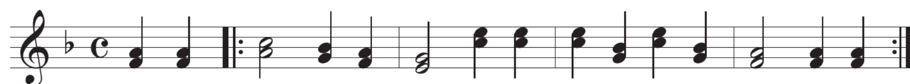


Figura 12. Base bunde marimba 1 (con armonización).

- Repita el procedimiento con los siguientes ejemplos de bunde. La variación 2 es prácticamente la misma 1, con modificaciones. La variación 3 es una cita de un bunde muy conocido del repertorio, "el Florón"[5]; las variaciones 4 y 5, que recordarán el trabajo con octavas, tienen la misma melodía con pequeñas variaciones rítmicas. En la carpeta de video 5, archivos 5,1 (a, b, c, d y e) puede observar la ejecución de todas las bases de bunde.

Ejercicio 3.2

Como usted ya hizo los ejercicios para la percusión, asumimos que se sabe "Divino Antonio" de memoria. Sin embargo, le vamos a pedir que escuche la grabación de nuevo y que se concentre en identificar si la melodía que canta Benigna es mayor o menor.

- Intente tocar la melodía en la marimba. Si usted tiene una marimba temperada (no tradicional), quizás encontrará dificultades para tocarla, pues no va a encontrar una "sensible" para imitar la melodía, que se acerca a una tonalidad menor. Tóquela entonces una vez sin sensible en una tonalidad menor y, otra vez, en tonalidad mayor (con sensible).
- Escuche nuevamente el bunde y ahora intente concentrarse en lo que pasa en la marimba. Aproveche especialmente los espacios en que no hay voces y puede escuchar la marimba con más claridad… ¡Sorpresa! La tabla que encontró Gualajo para acompañar define un modo que se acerca más al mayor. Si usted escucha con atención, una vez las respondedoras han escuchado el interludio de la marimba, intentan, al responder el coro, parecerse a la afinación. La nota en que termina el coro ("yo lo cogeré"), la tercera del acorde, la cantan bastante alta. Sin embargo, si se hace una suma de la sensación y se escucha la voz líder, el bunde se acerca más a la tonalidad menor. Como explicábamos en la primera parte del trabajo, este tipo de solución con la afinación es típica del repertorio.

---

5 Una versión de "El Florón", así como una descripción del juego aparece en el suplemento del tercer volumen del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia* (ALEC). También se encuentra una versión —en conjunto de marimba— en el disco *Esto sí es verdás*, del Grupo Gualajo.

- Si ha escuchado la marimba con atención, puede ver que el acompañamiento de Gualajo no va necesariamente con la misma melodía de la voz líder, sino que acude también a otros movimientos sobre los acordes que resultan también en fórmulas usadas en el bunde. Usted ya practicó una que usa Gualajo aquí, en el ejercicio *3.13* del capítulo anterior, que practica el movimiento de octavas. Tóquela nuevamente. Si no la recuerda, escúchela en el interludio de "Divino Antonio" (2:16 – 2:32) y repita ahora el ejercicio *3.13*.

Ejercicio 3.3

- Sobre la base del bunde, intente pensar interiormente en la melodía del bunde y acompañar con la marimba. Intente más adelante cantar la melodía y tocar simultáneamente la marimba. ¡Grábese!
- Si tiene una marimba con afinación tradicional, toque junto con el grupo con la versión sin marimba (carpeta de audio 1, pista 11) e intente encontrar una tabla que le funcione con la voz líder.

Si no lo ha hecho aún, este es el momento de organizar un ensayo con su grupo y practicar el bunde. ¡Más adelante encontrará algunas recomendaciones para sus ensayos y estudio en grupo!

El cantador o cantadora del bunde: solista y coros

El lector habrá notado que todo el tiempo lo estamos invitando a cantar al menos los coros del repertorio. Como ya se ha explicado, un músico de la región puede, normalmente, tocar y cantar simultáneamente. No pierda de vista la práctica de esta habilidad, todos los días, ser capaz de cantar los coros, mientras toca su parte en la percusión o la marimba.

Cuando los bundes son del tipo que se relaciona con las rondas infantiles[6], normalmente son cantados por voces femeninas. Benigna Solís es la cantadora solista de "Divino Antonio". Si en su grupo usted se encarga de la voz solista, lo invitamos a realizar el siguiente ejercicio.

Ejercicio 4.1

- Escuche nuevamente el bunde, y baile prestando especial atención a Benigna, a su fraseo, a la manera de cantar.
- Escuche con audífonos la primera frase —"cogelo divino Antonio"—. Pare la grabación y cante imitando exactamente lo que escuchó. Repita este ejercicio frase por frase. Grábese y revise si su fraseo y manera de cantar son parecidos. Fíjese que Benigna usa todo el tiempo la voz de pecho en esta canción.
- Cante ahora simultáneamente con Benigna todo el bunde. Intente imitar milimétricamente su fraseo. Grábese y revise si lo logra. Eventualmente, toque también el guasá.

---

6 Vea en el capítulo 4 del tomo I una explicación exhaustiva sobre el bunde.

- Cante el bunde con su grupo, grábese. ¿Percibe resultados? No espere sonar como Benigna la primera vez, pero note que, si hace este ejercicio, poco a poco estará interiorizando el fraseo, el "viaje" de una cantadora de la región.
- Importante: repita este ejercicio con bundes interpretados por sus cantadoras o cantadores favoritos del repertorio. Escuche, por ejemplo, a Lenis Petrona Candelo cantando el bunde "Negra soy", del álbum *Sonar de marimba* (Grupo Socavón).

Ejercicio 4.2

- Concéntrese ahora una vez más en los coros de "Divino Antonio" e intente reconocer las diferentes líneas. Cántelas junto con el grupo. Repita el ejercicio con otros bundes del repertorio que usted tenga en casa.
- Cante los coros e intente líneas diferentes mientras toca el guasá.
- Cante los coros e intente líneas diferentes mientras toca bombos o cununos.
- Cante los coros e intente líneas diferentes mientras toca la marimba.

El currulao y la juga

Para aprender a tocar la base del currulao y la juga

El currulao o bambuco viejo, la juga grande, el torbellino y la juga comparten la misma base rítmica. Si usted no ha realizado todavía los ejercicios preliminares recomendados en el capítulo 1 de este tomo, este es el momento de hacerlo. Así mismo, si aún no leyó el capítulo 3 del primer tomo, "Características generales de la música de arrullos y currulaos", estaría muy bien que lo haga antes de abordar el siguiente trabajo. Es común que un músico formado en la tradición sea capaz de tocar al menos los patrones básicos de todos los instrumentos de percusión. A continuación, le proponemos trabajar la base de esta manera, aprendiendo todos los patrones básicos; sin embargo, lo invitamos a usar los siguientes ejercicios de una manera creativa cuando los aborda solo o con su grupo. ¡Use este material como mejor le convenga!

Ejercicio 1.1

- En la carpeta de audio 1, pista 4, usted encontrará el currulao "José Antonio". Escúchelo y memorice la melodía. No tenga miedo de bailar y sentir el "viaje" del género[7]. Repita el ejercicio escuchando la juga "Mano 'e currulao" (carpeta de audio 1, pista 3). Cuando escuche los temas por segunda o tercera vez, cante los coros junto con las respondedoras.
- Escuche nuevamente los dos temas, pero esta vez la versión del currulao sin marimba, y con las voces un poco más atrás, lo que le permitirá escuchar la percusión claramente (carpeta de audio 1, pista 13).
- Escuche ahora una base simplificada del currulao / juga en la carpeta de audio 2, pista 9 (Base currulao, tempo I). Al lado derecho puede escuchar el bombo golpeador, el cununo macho y uno de los patrones de guasá, mientras al lado

---

7 Hay numerosos videos en la red en donde se puede ver el baile del currulao. Vale la pena verlos.

izquierdo podrá identificar el bombo arrullador, el cununo hembra y otro patrón de guasá. Intente reconocer los patrones de cada instrumento y trate de imitar su sonido con onomatopeyas, por ejemplo:

Figura 13. Base currulao / juga.

- Si tiene dificultades en reconocer los patrones, vaya a la carpeta de videos para ver tocar a Pacho, Jáyer, Daniel y Kelly:
  - Carpeta 2, archivo 2,2c (base currulao / juga golpeador)
  - Carpeta 2, archivo 2,2e (base currulao / juga, bombo arrullador)
  - Carpeta 3, archivo 3,2c (base currulao / juga cununo macho)
  - Carpeta 3, archivo 3,2d (base currulao / juga cununo hembra)
  - Carpeta 4, archivo 4,1b (base currulao / juga guasá 1)
  - Carpeta 4, archivo 4,1c (base currulao / juga guasá 2)

Una vez los tenga bien identificados, cante los patrones sobre la base en tempo real (carpeta de audio 2, pista 10). Pase de un instrumento a otro, intente identificar relaciones entre los patrones (aproveche los paneos para esto). Cántelos ahora sobre la juga "Los pastores y los reyes" y preste atención al cambio de velocidad.

Una vez tenga resueltas las onomatopeyas de los patrones y las pueda cantar (y ojalá bailar) sobre los temas, puede tocar los instrumentos. Empiece con la percusión.

Bombos

Bombo golpeador

El bombo golpeador es el instrumento más importante para mantener el viaje de la música. En palabras de Benigna Solís: "él es el que manda, él es el macho de ahí, de ese currulao".

Ejercicio 1.2

- Sobre la base del currulao / juga (carpeta de audio 2, pista 9), cante el patrón del bombo golpeador. Recuerde que lo puede escuchar más claramente junto con el cununo macho al lado derecho:

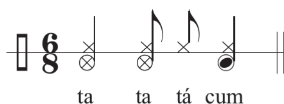


Figura 14. Base currulao / juga, bombo golpeador.

- Vaya ahora al video (carpeta de video 2, archivo 2,2c), e identifique la manera como Víctor toca el patrón.
- Sobre la base del currulao, tempo I, toque solamente los golpes sobre la madera (sobre los pulsos 1, 3, 4 y 5 del compás de 6/8)[8] y esté atento a conseguir un buen sonido. Permita al palo rebotar de manera natural. Piense simultáneamente el patrón completo. Toque con la mano con la que se sienta más cómodo. Víctor toca esta parte del patrón con la mano izquierda (revise el video).
- Si cree que puede tocar el patrón sobre la madera de manera estable, intente ahora tocar el golpe abierto (sobre la 5ª corchea del compás). Permanezca atento a tocar sobre el centro del cuero y permita que el mazo rebote libremente. Haga el ejercicio siempre sobre la grabación. Esto lo obligará a mantener un tempo estable y a escuchar simultáneamente los otros instrumentos.
- Toque ahora el primer golpe cerrao del parche, que coincide con el primer tiempo del compás, el primero que toca el palo. Si puede hacerlo cómodamente, intente tocar el siguiente, que también coincide con el segundo golpe del palo (fíjese que todos los golpes sobre el cuero coinciden con golpes del palo). Si le conviene, ayúdese con la transcripción (figura 14).

Si todavía necesita descifrar el golpe muy lentamente y por partes antes de tocar con la grabación, adelante. Pero vaya a la grabación (tempo I) tan pronto como le sea posible mantener un tempo estable. Tenga cuidado en diferenciar los golpes abiertos y cerrados del parche. Solamente cuando pueda tocar cómodamente a esta velocidad, pase a la siguiente serie de ejercicios.

Ejercicio 1.3

Vaya a la grabación (carpeta de audio 2, pista 10) base del currulao / juga tempo II. Toque la base del bombo golpeador durante los 4 minutos. Toque una vez el patrón y luego escuche a Víctor tocarlo. Revise si su sonido y fraseo se parecen a los de la grabación. Si lo logra sin problemas desde el principio, intente identificar y cantar, mientras toca el patrón, lo que hace cada mano.

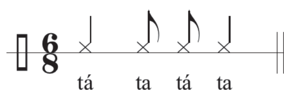


Figura 15a. Base currulao / juga, golpes del palo.

8 Si no realizó los ejercicios preliminares, lo invitamos a revisarlos en la página 27 de este libro.

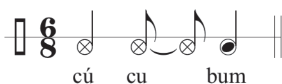


Figura 15b. Base currulao / juga, golpes sobre el parche.

- Silencie el lado derecho y encárguese de tocar el golpeador. Controle su resistencia y que el patrón sea consistente durante los 4 minutos.
- Intente ahora cantar, mientras toca este patrón, los otros patrones básicos de la base en el siguiente orden: cununo macho, bombo arrullador, guasás, cununo hembra. Identifique las relaciones entre los patrones. Si le parece difícil, vuelva al tempo I y, una vez resuelto, regrese al tempo II.

Hay una variación de la base del golpeador que es también muy usada. Es prácticamente la misma que ha venido tocando, solo que el palo toca solamente en los tiempos 1, 3 y 5 del compás. Vea la carpeta de video 2, archivo 2, 2d (Base golpeador 2). Practique esta base (escoja entre los ejercicios propuestos aquí los que considere útiles) junto con la grabación (carpeta de audio 2, pistas 9 y 10)[9].

Ejercicio 1.4

- Toque el golpeador junto con el grupo Gualajo en el currulao "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4). ATENCIÓN, NO ES FÁCIL. ¡Debe estar atento a los cambios de velocidad! Intente, poco a poco, responder a Pacho con el coro "Ay, José Antonio", mientras sigue tocando.
- Toque el golpeador junto con la juga "Los pastores y los reyes". Intente reconocer, mientras toca, variaciones del bombo según los momentos de la forma. Cante junto con el coro cuando tenga el patrón muy firme.
- Toque el bombo golpeador junto con otros temas de la carpeta de audio 1 (pistas 2, 3, 5 y 6), o con repertorio de jugas y currulaos que usted tenga, estando atento a los cambios de velocidad. Recuerde que puede escuchar la percusión más claramente en las pistas 12, 13, 15 y 16, en donde encontrará los temas sin marimba.

Bombo arrullador

Ejercicio 1.5

- Escuche y cante el patrón básico del arrullador (carpeta de audio 2, pista 10). Recuerde que lo puede escuchar de manera más clara al lado izquierdo, junto con el cununo hembra. Vaya a la carpeta de video 2, archivo 2,2e y vea a Pacho tocar el patrón.

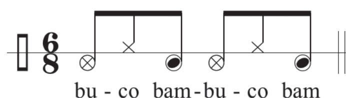


Figura 16. Base currulao / juga, bombo arrullador.

---

9 En la carpeta de audio 2, pista 11, puede escuchar la base rítmica del currulao, con una sutil variación del bombo golpeador.

- Sobre la base currulao / juga tempo I (carpeta de audio 2, pista 9), toque la parte del patrón que corresponde al palo (sobre la madera), es decir, los tiempos 2 y 5 del compás. Luego, toque los que corresponden al parche (abierto y cerrao), es decir los tiempos 1, 3, 4 y 6 del compás. Alterne una y otra mano, y luego toque el patrón completo. Recuerde que puede silenciar el lado derecho si quiere escuchar solamente el arrullador. Si le conviene, acuda a la transcripción (Figura 16). Cuando lo pueda tocar cómodamente, intente cantar lo que hace cada mano.

Ejercicio 1.6

- Toque el patrón sobre la base en el tempo real (carpeta de audio 2, pista 10). Note que a esa velocidad Pacho Banguera introduce una pequeña variación: Abre el golpe en el parche solamente una vez cada compás. Escúchelo y véalo en la carpeta de video 0, archivo 0,5 (Jáyer y Pacho).

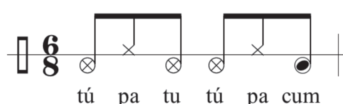


Figura 17. Base currulao / juga, bombo arrullador (variación).

- Atención: el patrón sencillo, tal como lo trabajó en la sección anterior, es ampliamente usado en todos los géneros en 6/8. Sin embargo, es un buen ejercicio practicar este pequeño cambio del fraseo como ejercicio preliminar para las variaciones.
- Si es difícil para usted tocar esta pequeña variación del patrón en el tempo real, inténtelo en el tempo I y luego en el tempo II. Intente cambiar de una versión a otra. Cuide el tiempo, la resistencia.
- Silencie el lado izquierdo y encárguese del arrullador.
- Una vez se sienta cómodo, intente cantar lo que hace cada mano mientras toca el arrullador, y luego los patrones básicos de los otros instrumentos en el siguiente orden: cununo macho, bombo golpeador, cununo hembra, guasás. Recuerde que si es difícil, siempre puede volver a la base en el tempo I e intentar nuevamente en el tempo real.

Ejercicio 1.7

- Sobre la juga "Mano 'e currulao" (carpeta de audio 1, pista 3) toque el bombo arrullador. Recuerde que los instrumentos de percusión están paneados, de manera que puede escuchar el arrullador al lado izquierdo. Intente cantar los coros. ¡Debe estar atento al cambio de tempo! Es recomendable usar audífonos para realizar este ejercicio, pues con ellos es más fácil concentrarse y controlar la estabilidad de los patrones y la flexibilidad del cambio de los tempos.
- Repita el ejercicio, esta vez sobre "La gallina culidura" (carpeta de audio 1, pista 5). Intente cantar los coros.

Ejercicio 1.8

Sobre cualquiera de los temas de la grabación en 6/8, o en cualquier otro tema del repertorio sobre el que quiera practicar, toque el bombo golpeador durante una

sección y luego toque el bombo arrullador. Recuerde practicarlos también sobre las versiones sin marimba.

Cununos

Cununo macho / Cununo hembra

Escuche otra vez (sí, otra vez) "Los pastores y los reyes". Si cree que ya escuchó bastante, pues no. Si cree que ya bailó lo suficiente, pues no. Nunca es bastante. Intente reconocer en este contexto los patrones de los cununos macho y hembra. Cántelos. Remítase nuevamente al ejercicio *1.1* de esta sección y practíquelo una vez más antes de ir al siguiente ejercicio.

Ejercicio 1.9

- Sobre la base del currulao / juga tempo II (carpeta de audio 2, pista 10) cante el patrón del cununo macho. Intente bailar mientras canta el patrón. Recuerde que en la grabación el cununo está paneado al lado derecho junto con el bombo golpeador:

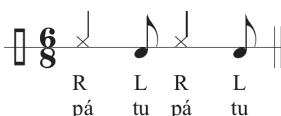


Figura 18. Base currulao / juga, cununo macho.

- Repita el ejercicio anterior, esta vez con el patrón del cununo hembra que se escucha al lado izquierdo junto con el arrullador. Recuerde intentar bailar mientras canta el patrón:
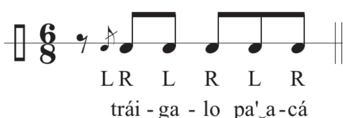


Figura 19. Base currulao / juga, cununo hembra.

- Cante los patrones sobre la grabación, cambiando de uno a otro. Primero hágalo alternando, cantando dos veces cada patrón, más adelante cambiando cuando quiera. Lo más importante: mientras canta un patrón intente escuchar interiormente el otro.

Ejercicio 1.10

Vaya ahora al video (carpeta de video 3: Cununos, archivos 3,2c y 3,2d) para ver a Daniel y a Jáyer tocando los patrones base de los cununos. Remítase a las orientaciones técnicas, recuerde buscar siempre un buen abierto y un buen quemao en el cununo. No va a conseguirlo en la primera sesión, pero el desarrollo de un buen sonido es su responsabilidad. Si tiene la posibilidad de grabar cada sesión, hágalo.

- Sobre la base currulao / juga tempo I toque la base del cununo macho. Sea consciente de su sonido: ¿cómo suena el abierto?, ¿cómo suena el quemao? De vez en

cuando deje de tocar el abierto, toque solo el quemao (coincide con el pulso del 6/8). Sea consciente de su sonido y su fraseo.

- Sobre la misma base, toque un compás sí, un compás no, escuche la grabación e intente, mientras descansa, escuchar atentamente a Daniel e imitar su sonido y fraseo.
- Silencie el lado derecho y encárguese de tocar el cununo macho. Recuerde intentar escuchar simultáneamente al cununo hembra.
- Repita el ejercicio anterior sobre la base currulao / juga, tempo II. Grábese, si puede, y escúchese.
- Vuelva al tempo I y toque la base del cununo hembra. Escuche su sonido en los golpes abiertos. Concéntrese en dejar que el *flam* suene relajado. Vuelva al video si le conviene[10].
- Alternando, toque dos veces el patrón y descanse dos veces, mientras escucha a Jáyer. Intente imitar su fraseo. Atención: fíjese cómo, especialmente en el tempo lento, el primer golpe del *flam* se acerca mucho al primer tiempo.
- Silencie el lado izquierdo y encárguese de tocar el cununo hembra intentando escuchar simultáneamente al cununo macho.
- Repita el ejercicio anterior sobre la base currulao / juga, tempo II. Grábese y escúchese.

Ejercicio 1.11

- Sobre el tempo II toque ahora los patrones alternando entre el cununo hembra y el cununo macho. Intente primero 2 compases de cada uno, luego 4, y luego pase de uno a otro cuando quiera; intente no perder el fraseo.
- Sobre la misma base toque el patrón del cununo macho. Cuando le parezca estable, cante simultáneamente cuatro veces la onomatopeya del cununo hembra e inmediatamente pase a tocar el patrón del cununo hembra. Cuando le parezca estable, cante simultáneamente cuatro veces el patrón del cununo macho e inmediatamente después regrese a tocar el patrón del cununo macho, y así sucesivamente. Recuerde que, si el tempo real es complicado para hacer el ejercicio, puede ir a la base currulao / juga, tempo I en la pista anterior. Identifique en dónde coinciden los patrones:

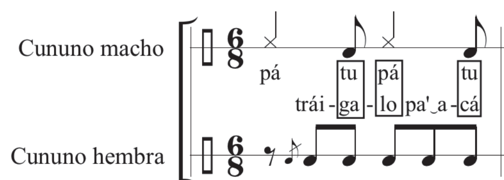


Figura 20. Coincidencias en los patrones de los cununos.

10 En el apéndice "Transcripciones de percusión" el lector podrá encontrar la transcripción de todos los patrones del cununo, que incluye la indicación de cuál mano toca qué y muestra la técnica de los músicos que colaboraron en esta grabación. Es importante recordar que en la formación del músico tradicional la técnica se desarrolla de manera más bien autónoma. "La wey", por ejemplo, toca la base del cununo con una técnica diferente a la de Jáyer.

Ejercicio 1.12

Intente tocar los patrones del cununo macho o del cununo hembra, y cantar simultáneamente el patrón del bombo golpeador. ¡NO SE SALTE ESTE EJERCICIO! Intente hacerlo primero sobre la base en tempo real. Si no puede, resuélvalo primero sobre el tempo I. Remítase a las transcripciones si ellas le aclaran las relaciones entre los patrones.

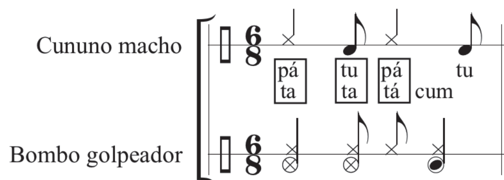


Figura 21a. Coincidencias en los patrones del cununo macho y el golpeador.

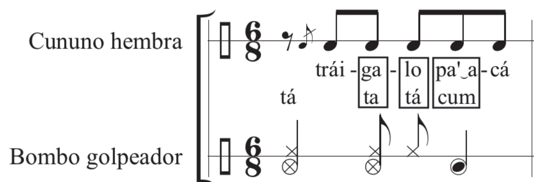


Figura 21b. Coincidencias en los patrones del cununo hembra y el golpeador.

Ejercicio 1.13

Toque el cununo sobre la juga "Los pastores y los reyes". Encárguese de tocar el cununo macho y escuche a Jáyer en el cununo hembra. Debe estar muy atento al cambio de tempo. Repita el ejercicio sobre la pista 12, sin marimba, atento al fraseo del cununo hembra y a la percusión en general. Intente, poco a poco, cantar los coros. ¿Resistencia?, ¿puede tocar durante toda la pista? Si está muy cansado, intente no parar, sino tocar solamente el golpe abierto o solamente el quemao.

Note que en esta grabación, es Jáyer quien improvisa sobre el cununo hembra y en ocasiones también recuerda el patrón del cununo macho, mientras Daniel se queda muy estable todo el tiempo sobre el patrón del macho. Sin embargo, es común que los cununeros se intercambien el papel del cununo macho. Repita el ejercicio anterior cambiando del patrón del macho al hembra.

Toque nuevamente el cununo macho sobre la juga y cante los coros. Tome un descanso y toque el cununo cambiando el patrón de macho a hembra en todos los temas en 6/8. No olvide cantar los coros: Notará que, una vez lo puede hacer, cantar ayuda a comprender el fraseo de los cununos y a desarrollar la resistencia.

Guasás

Si usted realizó los ejercicios preliminares para el guasá y ha practicado diariamente con el instrumento en grupo, probablemente en este momento ya puede tocar los dos patrones básicos del guasá para el repertorio en 6/8. Si no los hizo todavía,

vaya al aparte "Ejercicios preliminares para el guasá" en las páginas 30 y 31 de este tomo. Los ejercicios que se recomiendan más adelante ya no apuntan a resolver los dos patrones básicos, sino a desarrollar resistencia y a tocarlos con el repertorio.

Ejercicio 1.1

- Escuche en la base currulao / juga tempo II (carpeta de audio 2, pista 10), al lado derecho, el patrón básico del guasá (Vea a Kelly en la carpeta de video 4, archivo 4,1b). Si aún después de los ejercicios preliminares el patrón no le suena claro (necesita práctica, no espere que suene inmediatamente), toque durante el primer minuto solo el golpe seco (a); durante el segundo minuto el patrón con pausas (seco, seco largo, seco, seco largo) (b); durante el tercer minuto dos compases el patrón, dos compases descansar (c); durante el último minuto, el patrón completo (d).
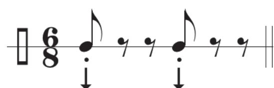


Figura 22a. Golpes secos del guasá.
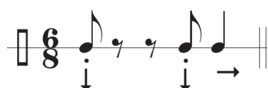


Figura 22b. Patrón del guasá con pausa.
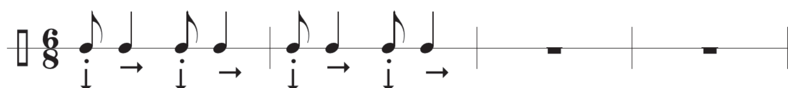


Figura 22c. Patrón completo con pausas.

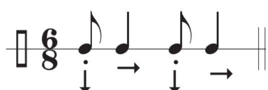


Figura 22d. Patrón completo.

- Escuche ahora el patrón en ¾ al lado izquierdo de la base, vea a Kelly tocarlo (carpeta de video 4, archivo 4,1c) e inténtelo, alternando tocar y descansar cada dos compases, para escuchar el fraseo de la grabación. Durante el último minuto, cambie de un patrón del guasá al otro. Recuerde también que puede silenciar uno u otro lado para hacerse cargo de uno de los patrones.
- Escoja ahora cualquier tema del repertorio en 6/8 y toque el guasá de principio a fin.

Ejercicio 1.2

- ¡Muy importante! Recuerde que tocar el guasá implica responder en los coros. Practique tocar el guasá y cantar los coros sobre:
  – "Mano 'e currulao" (carpeta de audio 1, pista 3)
  – "La gallina culidura" (carpeta de audio 1, pista 5)
  – "Comadre Araña" (carpeta de audio 1, pista 6)

– "Los pastores y los reyes" (carpeta de audio 1, pista 2)
– "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4)

Esperamos que en este momento, si ha tenido una práctica juiciosa, usted ya sea capaz de tocar los patrones básicos de la percusión para los géneros en 6/8 del repertorio de arrullos y currulaos. Insistimos en que si usted no tiene un grupo para tocar, este trabajo no será tan fructífero. Ojalá se pueda encontrar al menos una vez por semana con su grupo y, de manera creativa, aproveche con ellos también este material. Lo remitimos nuevamente a la parte final de este capítulo, en donde proponemos algunos ejercicios que pueden ser útiles y divertidos para trabajar en grupo.

Cómo trabajar con las variaciones

Las variaciones que presentamos en este material son las que tocaron los músicos del Grupo Gualajo. Es recomendable que el lector interesado en el repertorio se familiarice también con estilos de músicos de otras regiones. Los músicos que tocaron en esta grabación vienen en su mayoría de Guapi, y aunque en las entrevistas insisten en el desarrollo del lenguaje propio, podemos inferir que su manera de tocar el repertorio es representativa de un estilo guapireño.

La idea es abordar las variaciones como un punto de partida y parte de un discurso que usted desarrollará, poco a poco, de manera particular. Proponemos el trabajo con la primera variación para que usted lo repita con las otras. Hemos organizado las variaciones según su grado de dificultad, sin embargo, abórdelas en el orden que mejor le convenga. En el apéndice encontrará, si le son útiles, las transcripciones de las variaciones de los bombos y de los cununos, así como la lista de todas las variaciones.

Bombos

Bombo golpeador

Ejercicio 2.1

La primera variación del bombo golpeador se puede escuchar en *loop*, sobre la base, durante 1:30 minutos (carpeta de audio 2, pista 12; carpeta de video 2, archivo 2,4a).

- Escuche la grabación. Encontrará que la variación del bombo golpeador está al lado derecho y la base del cununo macho al izquierdo. Los guasás están grabados también a cada lado, el patrón básico a la derecha y el patrón en 3/4 a la izquierda. Trate de identificar la variación del bombo cantando con onomatopeyas, por ejemplo:

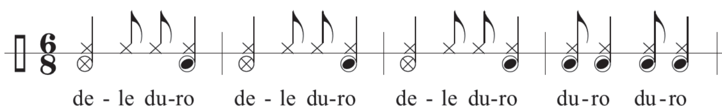


Figura 23. Variación currulao / juga, golpeador 1.

Ejercicio 2.2

Observe la variación (carpeta de video 2, archivo 2,4a).

- Si cree que puede hacerlo ya, toque la variación sobre la grabación (carpeta de audio 2, pista 12). Repita este paso hasta que se sienta cómodo. Una segunda o tercera vez, intente escuchar y, si le es posible, cantar simultáneamente el cununo macho.
- Silencie el canal de la derecha y toque el golpeador mientras Jáyer toca el cununo macho.

Ejercicio 2.3

Escuche la juga "Los pastores y los reyes" sin marimba (carpeta de audio 1, pista 12) e intente identificar la variación, que aparece varias veces en esta juga. Analice en qué lugares de la forma aparece la variación. En dónde hacer un adorno depende de la forma de la pieza, así como de la interacción del momento.

Ejercicio 2.4

Sobre la misma juga toque el golpeador y la variación 1. Escuche la melodía y los otros instrumentos, y toque la variación solamente cuando, a su juicio, tenga sentido. Es importante que esté atento a los cambios de tempo (se acelera bastante) y esté listo a interactuar. Intente, una segunda vez, cantar el coro.

Con las otras variaciones

Repita los ejercicios anteriores con las otras 2 variaciones del golpeador. Escuche atentamente los temas de la grabación sin marimba, e intente reconocer las variaciones del golpeador en todo el contexto. Al igual que con la variación 3 en el bunde, trabaje en el desarrollo de la independencia de cada mano al tocar los patrones y en la capacidad de escuchar lo que hace cada una de ellas. Intente el siguiente ejercicio con la variación 3, una vez la pueda tocar de manera fluida sobre la grabación.

Ejercicio 2.5

- Escuche (sí, otra vez, escuche) la variación 3 del bombo golpeador (carpeta de audio 2, pista 14), y trate de identificar, aún sin cantar, lo que toca cada mano. Puede ayudarse con el video (carpeta de video 2, archivo 2,4c).

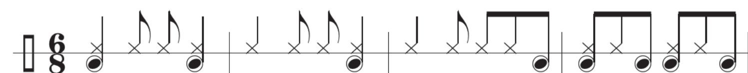


Figura 24. Variación currulao / juga, golpeador 3.

- Cante el patrón que resulta de tocar el parche (mano derecha, en el caso de Víctor).
- Cante el patrón que resulta de tocar el palo (mano izquierda de Víctor).
- Mientras toca la variación, intente cantar el patrón del parche y el patrón del palo, cambiando de uno a otro. Comience lentamente, sin la grabación, y luego sobre la grabación. ¡NO SE SALTE ESTE EJERCICIO! Puede parecerle difícil al comienzo, pero lo ayudará a un mejor fraseo y a comprender el "viaje" de la música.

Ejercicio 2.6

- Escuche los temas sin marimba, intente identificar y tocar otras variaciones. Toque el bombo golpeador sobre la base currulao / juga tempo II. Use las variaciones que conoce y silencie el canal de la derecha. Grábese.
- Toque sobre los temas. En la versión sin marimba puede silenciar el lado derecho y encargarse del bombo golpeador. Grábese y luego haga un diagnóstico para decidir en qué aspecto debe mejorar: ¿sonido del instrumento?, ¿fraseo?, ¿resistencia?, ¿lenguaje?, ¿todas las anteriores? Recuerde que este es un proceso que necesita tiempo, práctica diaria. Toque el bombo golpeador con su grupo.

Bombo arrullador

En la carpeta de audio 2, pistas 15 a 19, encontrará las variaciones del arrullador, con sus respectivos videos, en la carpeta de video 2, archivos 2,4 (d, e, f, g y h). Podrá escuchar la variación del arrullador al lado derecho y el cununo macho al lado izquierdo. Practique los ejercicios recomendados en la sección anterior con las variaciones del arrullador.

- La capacidad de variar el patrón de una mano y mantener el patrón de la otra es especialmente notoria en el arrullador. Fíjese, por ejemplo, que en la variación 2 los golpes en el parche siguen siendo los mismos de la base.

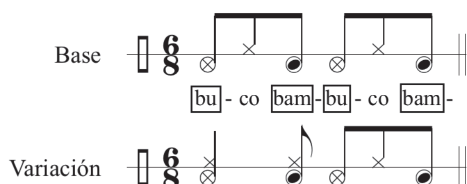


Figura 25. Coincidencias del parche entre la base y la variación 2, arrullador.

- Practique con estas variaciones entrar y salir de la base. Cante solamente los golpes en la madera (lo que hace la mano izquierda, en el caso de los videos) y luego cante solamente los golpes sobre el parche (mano derecha).
- De una manera similar, podemos practicar la variación 4 junto con la base del arrullador. El golpe en la madera sigue siendo el mismo, pero cambian los golpes del parche. Repita el ejercicio anterior, saliendo de la base a esta variación y cante lo que hace cada mano.

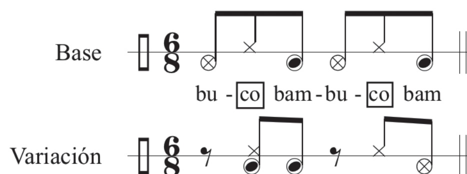


Figura 26. Coincidencias de la base y la variación 4, arrullador.

Cununos

Como usted sabe, el cununo hembra es el encargado de adornar e improvisar, mientras que el cununo macho tiene la función de mantener el patrón que aclara la

sensación métrica. Es usual que los cununeros se turnen el papel de mantener la base o de improvisar[11]. En general, podemos decir que los patrones básicos de los otros instrumentos, bombos y guasás, se mantienen más bien estables. Antes de hacer los ejercicios sobre las variaciones del cununo, lo invitamos a ver a Jáyer (cununo hembra) y a Pacho (arrullador), tocando "Mano 'e currulao" (carpeta de video 0, archivo 0,5). Puede ver allí la ejecución del cununo hembra en el papel de adornar e improvisar. Note la claridad del discurso, cómo Jáyer vuelve de vez en cuando al patrón del macho; note la intención del movimiento, la postura. Muy bonito, ¿no? Llegar a ese nivel no es fácil, requiere de trabajo diario, que puede ser muy divertido.

Ejercicio 2.7

En la carpeta de video 3, archivos 3,4 (a, b, c, d, e, f y g), puede observar a Jáyer tocando algunas variaciones del cununo. En la carpeta de audio 2, pistas 20 a 33, también podrá escuchar las variaciones, esta vez en dos versiones: la primera, a una velocidad más bien lenta y la segunda en el tempo estilístico del género. Empecemos trabajando con la primera variación.

- Vea a Jáyer tocar la variación 1 (carpeta de video 3, archivo 3,4a).
- Escúchela paneada al lado derecho en la carpeta de audio 2, pista 21 (cununo, variación currulao 1, tempo II). Cante simultáneamente con la variación, por ejemplo:
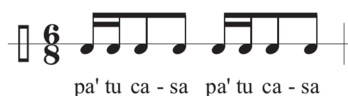


Figura 27. Variación currulao / juga cununo 1 con onomatopeya.

- Mientras canta el cununo hembra, escuche atentamente el bombo golpeador al lado izquierdo.

Ejercicio 2.8

- Si puede cantarla junto con la grabación, y ya entendió la técnica que usa Jáyer, toque la variación en el cununo, sobre la pista en tempo real:
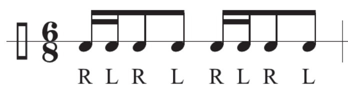


Figura 28. Variación currulao / juga, cununo 1.

- Atención: en este caso, la variación está grabada en un *loop*, saliendo de la base del cununo macho. Observe que en el *loop* la variación dura tres compases (como indica la transcripción), y luego puede escuchar tres compases de base antes de la repetición de la variación. Esté atento a este esquema del *loop* para tocar simultáneamente.

11 En la primera parte de este trabajo encuentra una explicación exhaustiva del papel de cada instrumento en este repertorio.

- Recuerde que si no puede tocarla de una vez en esa velocidad, puede ir al *track* anterior (carpeta de audio 2, pista 20) y resolverla a un tempo lento. Atención: en este caso la variación es de dos compases y también se puede escuchar la base del cununo macho durante dos compases, antes de la repetición de la variación. Esté atento a esa situación. Repita este ejercicio hasta que se sienta cómodo y pueda tocar sobre la grabación en el tempo II.
- Sobre el tempo I, toque de nuevo la variación e intente cantar de vez en cuando el patrón del golpeador.
- Vuelva al tempo II, silencie el lado derecho y toque la variación del cununo.
- Sobre el tempo II, toque el cununo hembra. Acuda al patrón base del cununo macho, al patrón base del cununo hembra y a esta variación.

Ejercicio 2.9

- Vea nuevamente la improvisación de Jáyer sobre el cununo hembra en "Mano 'e currulao" (carpeta de video, archivo 0,5). Intente reconocer allí la variación. Aparece, por ejemplo, de 1:31 a 1:38. Vaya a la grabación de la juga sin marimba y escuche la variación en relación con la forma.
- Toque el cununo hembra junto con el grupo durante todo el tema usando la variación cuando le parezca conveniente. No tema recordar de vez en cuando, como lo hace Jáyer, el patrón del cununo macho. Intente cantar los coros cuando pueda.

Con las otras variaciones

Trabaje de la misma manera las 6 variaciones restantes del material audiovisual. Escuche los temas sin marimba, en donde la percusión se escucha claramente, e identifique las variaciones del cununo en un discurso más largo.

Recuerde grabarse, ojalá cada día, y escuchar su desarrollo en el sonido, resistencia, fraseo, posibilidad de cantar los coros. El diagnóstico de cada día le puede ayudar a organizar una rutina de estudio efectiva. Decida un objetivo para cada sesión de estudio y revise si lo pudo cumplir. La grabación es un buen recurso para esto. Insistimos en la importancia de usar este material de manera autónoma y creativa.

Ejercicio 2.10

Tal como lo hizo con el bunde, identifique ahora dentro del repertorio en 6/8 otras variaciones del cununo e intente imitarlas al tocar junto con la grabación (aproveche las versiones sin marimba en la carpeta de audio 1, pistas 12, 13, 15 y 16). Recuerde que se trata de construir poco a poco su propio lenguaje. Cuando le pedimos a Jáyer grabar algunas variaciones, quizás las que nos grabó no son sus preferidas, y prefiere guardar el "secreto". Pero ese secreto está en las grabaciones de los temas, si los escucha con atención. Grábese y diagnostique lo que debe hacer. Recuerde que puede silenciar el canal de la izquierda y encargarse de tocar el cununo hembra con el grupo, improvisando.

Este es un buen momento para recordar las posibilidades del trabajo en grupo. Recuerde que este trabajo solo tiene sentido en interacción con otras personas. ¡Use este material con sus amigos!

La marimba en 6/8[12]

Querido lector, le recordamos que sin haber leído sobre el contexto y las características de la música de arrullos y currulaos, sin haber trabajado sobre la percusión, sin haber bailado y cantado, los ejercicios que proponemos a continuación no tienen mucho sentido. Como en el caso del bunde, el comportamiento rítmico de la marimba en las jugas, currulaos y demás géneros en 6/8 está relacionado con los patrones de la percusión. Si usted ya está familiarizado con estos patrones, tendrá una buena parte del siguiente trabajo resuelto.

También es condición en este punto haber trabajado exhaustivamente el aparte de orientaciones técnicas (véase página 28) y los ejercicios preliminares de la marimba (véase página 33), en donde hemos propuesto una manera de acercarse al instrumento para tocar los dos acordes que, en general, aparecen en esta música: tónica y dominante[13]. Allí también hemos propuesto ejercicios para practicar octavas y para armonizar melodías. Le recomendamos pues, si no pasó todavía por ahí, regresar al capítulo 1.

IMPORTANTE: En todos los ejercicios que encontrará a continuación debe contar con la siguiente situación: vamos a remitir, normalmente, a la grabación que el maestro Gualajo realizó sobre su marimba tradicional[14]. Esto supone una dificultad preliminar: la afinación de su marimba, sea esta tradicional o temperada, probablemente no corresponderá con la del maestro Gualajo. Como una actividad importante en esta metodología es tocar junto con los maestros, es importante encontrar soluciones a la diferencia de afinación. A continuación, nuestras propuestas:

- Si usted tiene una marimba temperada, con algunos programas de edición de audio como el Transcribe![15] podrá subir medio tono la grabación y, con cierta tolerancia, tocar simultáneamente con el maestro.
- Si su marimba tiene una afinación tradicional, intente en primer lugar buscar una tabla en la que pueda tocar simultáneamente con la marimba de Gualajo. Si esto es imposible, busque modificar la grabación con un programa como el Transcribe!, de la manera que más le convenga.
- En los ejercicios que encontrará a continuación lo invitaremos a imitar el movimiento de Gualajo ubicando el mapa de las diferentes bases sobre la marimba, pero sin llegar a tocarla, mientras escucha la grabación. Este ejercicio, además de obviar el problema de la afinación, resulta muy efectivo para escuchar el fraseo particular del maestro.
- Hemos grabado todas las bases en tempo II, en una marimba temperada en la escala de fa mayor, lo cual le permitirá practicar simultáneamente si tiene una marimba en esa tonalidad (carpeta de audio 5, pistas 1 a 41). Esta grabación

---

12 Si algún lector está específicamente interesado en lo que tiene que ver con el repertorio de currulaos, jugas y torbellinos, es posible que aterrice directamente aquí. Si ese es su caso, le recomendamos remitirse primero a las primeras orientaciones metodológicas de este instrumento en la sección anterior de este capítulo.

13 Recomendamos también leer la descripción de las características generales de la música de arrullos y currulaos en el capítulo 3 del primer tomo.

14 Una explicación exhaustiva sobre la afinación de la marimba tradicional del sur del Pacífico colombiano se puede leer en el capítulo 3 del primer tomo.

15 Existen en la red otros programas que permiten este tipo de manipulación de datos grabados.

le puede resultar muy útil; sin embargo, debemos anotar que nosotros hemos grabado estas bases, no Gualajo, y el fraseo es probablemente otro. Es importante que esté atento a esta situación. Algunos de los patrones grabados con la marimba tradicional también los grabó Juan Sebastián Ochoa.

¡Tenga en cuenta las anteriores recomendaciones al abordar los ejercicios de esta sección!

Bordones

Si usted le pregunta a cualquier músico del Pacífico formado en la tradición qué hacer en su primer acercamiento a la marimba, le va a decir, probablemente, que aprenda los bordones. Aunque en muchas ocasiones no sean dos personas quienes toquen la marimba, conocer los bordones en el currulao significa también reconocer los dos momentos en la armonía de este repertorio —el de reposo y el de tensión—. Si usted leyó la primera parte de este trabajo, entonces ya sabe que en el currulao se alternan un compás de tónica y un compás de dominante, a diferencia de la juga, que alterna la armonía cada dos (y eventualmente cada tres, o cuatro) compases. Los bordones que propone el maestro a continuación son para currulao, pues señalan cambio de la armonía cada compás.

Ejercicio 3.1

Escuche a Gualajo tocando el bordón más común (carpeta de audio 3, pista 2). Puede verlo también en la carpeta de video 5 (archivo 5, 2,1a).

- Cante el bordón varias veces, primero junto con la pista, luego sin ella.
- Toque el bordón simultáneamente con el maestro. Si es muy rápido para usted, vaya al tempo I, en la pista anterior y, una vez lo tenga resuelto, vuelva al tempo II.
- Toque una vez el bordón y la siguiente vez escuche al maestro, haciendo el movimiento sobre la marimba, pero sin tocar[16]. Fácil, ¿no? Vaya al próximo ejercicio.
- Reconozca el mapa de tónica y dominante en este patrón. En el caso de la tónica, estamos tocando solamente las tablas que corresponden a 5 y 1, y en la dominante las tablas que corresponden a 5, 7 y 2:

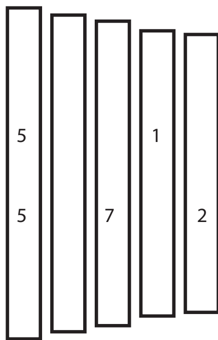


Figura 29.

16 Este ejercicio es especialmente útil (y lo recomendamos en todas las bases) para estar atento al fraseo y "tocar junto con Gualajo", aunque las afinaciones de los instrumentos no lo permitan.

- Toque ahora el bordón usted solo, sobre la base del currulao / juga, tempo II (carpeta de audio 2, pista 10). Fácil y divertido, ¿no? [17]
- Toque el bordón sobre la misma pista, pero cambie la tabla que correspondería a 1 desplazando una tabla hacia arriba el mapa del bordón. Desplace luego el bordón hacia abajo. Luego cambie la tabla que corresponde a 1 de manera aleatoria. Si el ejercicio es difícil en el tempo II, pruebe primero con la pista 9.
- Toque nuevamente el bordón sobre la pista y sea muy consciente de su relación con los otros instrumentos. Intente cantar, mientras toca, el patrón del golpeador (2 minutos), e intente cantar el cununo macho (los otros 2 minutos). Ajá… no es tan fácil ahora. Practique el ejercicio con el tempo I y luego con el tempo II. Aunque le parezca difícil al comienzo, este ejercicio le va a ayudar a entender el fraseo y, más adelante, a cantar mientras toca la marimba.
- Escuche ahora la carpeta de audio 3, pistas 14 y 15 (base currulao marimba 1). Al lado derecho está la base 1 de la marimba, que aprenderá más adelante; al lado izquierdo está el bordón que acaba de aprender. Tóquelo simultáneamente. Luego, silencie el canal izquierdo y hágase cargo del bordón. Identifique el momento correcto para entrar con el bordón respecto a la armonía (tónica o dominante). ¡Atención! El fraseo de Juan Sebastián a la derecha puede despistarlo. Si se siente perdido, vuelva a activar el canal de la izquierda.
- Repita el ejercicio anterior sobre las siguientes bases de la marimba:
  - Base currulao marimba 12 (carpeta de audio 3, pistas 36 y 37)
  - Base currulao marimba 14 (carpeta de audio 3, pistas 40 y 41)
  - Base currulao marimba 16 (carpeta de audio 3, pistas 44 y 45)
- Intente tocar el bordón simultáneamente con el currulao "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4). Esté atento a los cambios de tiempo.
- Toque el bordón en otros currulaos del repertorio que usted tenga a mano.

Ejercicio 3.2

El segundo bordón que grabó Gualajo (carpeta de audio 3, pistas 3 y 4; carpeta de video 5, archivo 5, 2,1b) es conocido como "comé pintón". Puede memorizarlo cantando su melodía con estas palabras. Repita toda la serie de ejercicios anterior con este bordón. Cuando practique tocar sobre la base currulao / juga, pase de un bordón al otro sin perder el ritmo armónico.

Ejercicio 3.3

Escuche el bordón 3 (carpeta de audio 3, pistas 5 y 6). Puede observar su ejecución en la carpeta de video 5, pista 5, 2,1c. Repita los ejercicios recomendados en *3.1.* Hay una versión muy parecida de este bordón que puede escuchar, por ejemplo, al lado izquierdo de la base 6 (carpeta de audio 3, pistas 24 y 25). En este caso, puede escuchar completo el arpegio de dominante (que toca todos los grados, 5, 7 y 2) y no una parte de él (con los grados 7 y 2). Practique también esta variación. Como lo hizo con el bordón 1, practique tocar el bordón 3 sobre las bases de la marimba en los que este aparece.

---

17 Si le sirve acudir a la transcripción de los bordones, puede buscarla en los apéndices del libro.

– Base currulao marimba 5 (carpeta de audio 3, pista 23)
– Base currulao marimba 6 (carpeta de audio 3, pista 25, con arpegio completo)
– Base currulao marimba 7 (carpeta de audio 3, pista 27)
– Base currulao marimba 9 (carpeta de audio 3, pista 31)
– Base currulao marimba 13 (carpeta de audio 3, pista 39)
– Base currulao marimba 17 (carpeta de audio 4, pista 2)
– Base currulao marimba 18 (carpeta de audio 4, pista 4)
– Base currulao marimba 19 (carpeta de audio 4, pista 6)

- Toque el bordón sobre "José Antonio" (fíjese que ese es, efectivamente, el bordón que aparece en la grabación). Esté muy atento al cambio de velocidad. Busque otras grabaciones de currulaos en que se use este bordón[18]. Cuando toca el bordón en un currulao completo, sea consciente de la forma de la canción, del momento en que entra el bordón, de su relación con los patrones bases y la improvisación de la marimba.

Ejercicio 3.4

Gualajo recomienda el bordón 4 para tocar con torbellino. Practique la serie de ejercicios recomendada en *3.1* con este bordón. Escúchelo y tóquelo, acompañando la base currulao marimba 15 (carpeta de audio 3, pista 43) y tóquelo junto con Gualajo en "La gallina culidura". Note, sin embargo, que el bordón que toca Víctor en este torbellino es un poco diferente. Intente escucharlo y tocarlo[19].

- Sobre la base currulao / juga, toque los bordones que sabe. Cambie de uno a otro y procure no perder el ritmo armónico.
- Practique los cuatro bordones sobre el repertorio de arrullos y currulaos que usted tenga. Recuerde que estos bordones funcionan para currulaos y torbellinos, pero no para jugas.
- Intente reconocer variaciones a estos bordones en otras grabaciones y tóquelos.

… ¿Y los bordones de la juga?

Al hablar de los bordones, los músicos formados en tradición enseñan los de los currulaos. Tocar bordones para las jugas parecería una de las tantas tareas que el aprendiz debe asumir por su cuenta y riesgo. De hecho, tiene sentido que una vez se tiene claro dónde está I y dónde está V, sea tarea de cada músico encontrar la manera de prolongar la armonía uno, dos o tres compases. Pero hay una razón quizás más importante: las jugas, tradicionalmente, no se tocaban con marimba. Dado que en la actualidad los festivales exigen tocar las jugas con marimba, se pueden escuchar

18 Revisando la discografía, en general, este parece ser el bordón preferido para acompañar el currulao o bambuco viejo. En el disco *Pura chonta* del grupo Bahía trío, Hugo Candelario González grabó un tema llamado "Descarga con bordón", en el cual improvisa básicamente alrededor de este bordón. Vale la pena escucharlo, imitarlo, tocar con él. Un currulao "clásico" del grupo Socavón, "Quítate de mi escalera", que se puede escuchar en el álbum *En memoria a nuestros ancestros*, también usa este bordón. También lo puede oír en "Mamita prende la vela", y en "Marinero", en el mismo álbum, así como en otros currulaos grabados por el mismo grupo.

19 Hugo Candelario González ejecuta una versión del bordón del torbellino muy parecida a la que le presentamos (álbum *Pura chonta*, pista 5).

bordones para este género. De hecho, en las grabaciones de grupos como Socavón, Canalón o La experiencia, entre otros, el lector puede encontrar ejemplos de bordones para jugas y bundes. Si es de su interés, lo invitamos a escucharlos e imitarlos[20].

Tiple o requinta: trabajo con las bases para currulao

Si usted leyó con atención el apartado que describe las particularidades del currulao o bambuco viejo (capítulo 4, tomo I), lo invitamos a abordar el trabajo con las bases. Si no lo ha hecho, ¡es muy importante que conozca y comprenda las características del género!

Lo primero que debe recordar es que el buen marimbero, a cargo de la requinta, debe saber "dónde está la casa", como dice Gualajo. El repertorio tradicional de arrullos y currulaos siempre es cantado y la melodía está a cargo de una voz. El marimbero, quien muchas veces también canta el currulao, acompaña la melodía con patrones estables (repetitivos). Esto es lo que Gualajo llamaría "estar en la casa"; nosotros hablamos de las "bases". El marimbero parte desde ese patrón base hacia los registros más altos de la marimba para improvisar y luego vuelve al patrón que acompaña a la melodía de la canción. A continuación le ofrecemos 22 de estas bases, tomadas especialmente de tres fuentes: José Antonio Torres (Gualajo), Baudilio Cuama y Marino Beltrán. Estas bases le darán un lenguaje suficiente para acompañar currulaos. Así mismo, la práctica de estas bases le permitirá conocer la geografía de la marimba para ir a los registros agudos a improvisar[21].

Ejercicio 3.5

- Escuche nuevamente el currulao "José Antonio" e identifique allí las características del género: bordón (que ya señala el ritmo armónico de un compás), entrada de la requinta, llegada a la base, chureo, respuesta del coro, sección responsorial, sección que "arrulla la mano", etc.
- Escúchelo nuevamente, báilelo, y responda a Pacho, junto con el coro, en los chureos y en las otras secciones en las que participa el coro.
- Intente ahora cantar la melodía principal con Pacho.
- Escuche y cante de la misma manera otros currulaos del repertorio. Es de esperar que el lector conozca y cante muchos currulaos: este ejercicio debe ser una práctica diaria.

Hemos agrupado los siguientes ejercicios para la requinta en cuatro grupos: a) 10 bases que involucran *flam* y semicorcheas, b) 2 bases que involucran *flam* y están emparentadas con el dosillo, c) 4 bases con dosillo, al estilo de Gualajo y d) 6 bases que involucran un bordón en la mano izquierda.

---

20 Véase discografía recomendada en los apéndices.

21 Como ya se mencionó en el apartado "Presente y futuro de la música de arrullos y currulaos", el uso de secciones de improvisación o "solos de marimba" es más o menos reciente y se da a partir de festivales como el Petronio Álvarez, que exigen que el marimbero se luzca en escena. Antes de la aparición de estos festivales, el papel de la marimba se limitaba a acompañar y a hacer algunos adornos pequeños. Sin embargo, en su rol de acompañante la marimba tiene un componente de improvisación.

a. Trabajo sobre bases con flam y con semicorcheas

Comenzaremos con una serie de 10 bases que, a nuestro parecer, presentan menos dificultad, pero que necesitan cierto trabajo y paciencia. Insistimos en que aborde los ejercicios de una manera creativa. Los ejercicios que trabajamos con una base servirán para otras, pero es recomendable que trabaje de manera autónoma en lo que le parezca más importante o pertinente para su desarrollo. ¡No intente hacer todos los ejercicios en la primera sesión!

Ejercicio 3.6 / Base 1

- Escuche la base currulao marimba 1, tempo II (carpeta de audio 3, pista 15). Esta es una de las bases más comunes, si no la más común, en el repertorio. Al lado izquierdo escuchará el primer bordón que ya conoce, y al lado derecho la base. Puede silenciar el lado izquierdo para escuchar la base sin el bordón. Escuche con atención dos características: el *flam* al inicio de cada compás y, muy importante, cómo se "amarra el tiempo" sobre el segundo pulso.

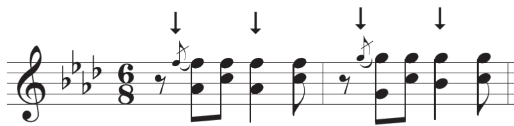


Figura 30. Base currulao, marimba 1.

- Vea la ejecución sobre la marimba (carpeta de video 5, archivo 5, 2,2a). Recuerde que puede reproducir el video a menor velocidad[22].
- Intente descifrar y tocar sobre su marimba la base, muy lentamente. Reconozca dónde está I y dónde está V[23]:

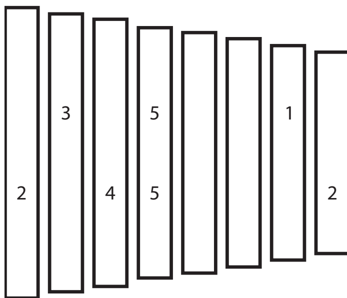


Figura 31.

- Vaya a la base currulao / juga tempo I (carpeta de audio 2, pista 9). Intente tocar la base a esa velocidad. Si aún le parece muy difícil, intente tocar solamente el momento I y escuchar interiormente el momento V. Una vez lo tenga solucionado, escuche el momento I y toque el momento V. Intente ser consciente del "amarre" en el segundo tiempo de cada compás. Una vez solucionado, toque la

22 Gualajo es zurdo, por eso el lector que toca la marimba con los graves a su izquierda lo verá en los videos "detrás de la marimba", lo cual permite ver su ejecución. Los videos grabados por Juan Sebastián fueron manipulados de manera que aparece también "detrás de la marimba". Le recordamos que puede encontrar las transcripciones de las bases en el apéndice.

23 Si no está familiarizado con los ejercicios preliminares para la marimba, remítase al capítulo anterior.

base completa. Repita el ejercicio tocando con la grabación (carpeta de audio 3, pista 14, base marimba 1, tempo I). Imite el fraseo. ¿Puede grabarse? ¡Hágalo! ¿Cómo es su fraseo? Inténtelo luego sobre la base del currulao / juga tempo II.

- Si se siente cómodo y puede manipular la grabación para ajustarse a la marimba no temperada, intente tocar nuevamente la base en tempo real, sobre la pista 15. Toque una vez la base, la siguiente vez haga el movimiento con los brazos, sin tocar, escuchando la grabación (puede variar este ejercicio decidiendo usted mismo cuándo tocar y cuándo hacer solo el movimiento con los brazos). Recuerde que en la carpeta de audio 5, pista 11, encuentra la grabación de esta base sobre una marimba temperada, que también puede usar para este ejercicio[24].
- Si usted no es de la región del Pacífico sur es probable que, aunque solucione la base, el fraseo no sea lo suficientemente sabroso. A propósito, La Wey aconseja tener muy presente siempre el golpe abierto del cununo, que correspondería siempre al 5º grado que toca la mano izquierda (si usted no es zurdo) en el patrón. Toque solamente la mano izquierda y sea consciente de ese momento, que corresponde con los tiempos 3 y 6 del compás 6/8.

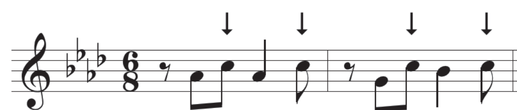


Figura 32.

- Sobre la base currulao / juga en el tiempo lento (carpeta de audio 2, pista 9) intente:
  - Cantar el patrón del cununo hembra cada dos compases mientras toca la base 1 de la marimba.
  - Cantar el cununo macho cada dos compases. Observe las coincidencias con la base.
  - Cantar el golpeador cada dos compases.
  - Cantar patrones de la percusión cada dos compases de manera alternada.

Una vez solucionado este ejercicio (esto no va a ocurrir en la primera sesión), inténtelo nuevamente en el tempo real.

- Cuando se sienta cómodo con esta base, intente empezar a variarla: mantenga lo que toca en el registro más grave y varíe solo la melodía arriba, es decir, mantenga lo que hace la mano izquierda y varíe lo que hace la mano derecha. (Puede ver un ejemplo en la carpeta de video 2, archivo 5,2,2b).
- Si tiene un programa para manipular la grabación, intente tocar esta base junto con el grupo sobre "José Antonio". ¡No olvide cantar los coros!
- Intente tocar la base con otros currulaos del repertorio. Si tiene una marimba temperada pruebe, por ejemplo, tocar sobre "Tolero" con la grabación del grupo Canalón. Es la última pista del álbum *Déjame subí.* ¡Grábese!
- Recuerde cantar siempre, al menos, los coros del repertorio, y poco a poco intente cantar todo el currulao mientras toca la base.

---

24 Aunque resulte incómodo por la diferencia de afinación entre su marimba y la de Gualajo, es importante tocar los ejercicios junto con la grabación para imitar el fraseo. Fíjese cómo, por ejemplo, el *flam* del segundo compás parece estar más cerca del primer tiempo que en el primer compás. En el caso de la grabación de la base sobre la marimba temperada, el *flam* está aún más cerca al primer tiempo. El fraseo es quizás una de las características más importantes en esta música.

Ejercicio 3.7 / Base 2

- Escuche la base currulao marimba 2, Tempo II (carpeta de audio 3, pista 17). Esta base también es común en el repertorio. En este caso no hay un bordón grabado al lado izquierdo[25]. Intente escuchar y cantar lo que hace cada mano e identifique ambos elementos en el video (carpeta de video 5, archivo 5,2,2c). Si le hace falta, remítase a la transcripción.



Figura 33. Base currulao marimba 2.

- Esta base dibuja el acorde de tónica (I) y el de dominante en primera inversión (V^6_5). Intente descifrar y tocar la base sobre su marimba, muy lentamente. Reconozca dónde está I y dónde está V^6_5:

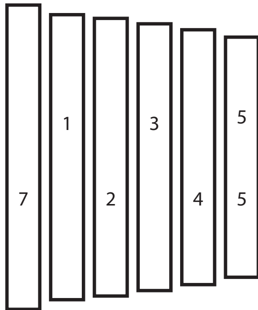


Figura 34.

- Vaya a la base currulao / juga tempo I (carpeta de audio 2, pista 9). Intente tocar la base a esa velocidad. Recurra permanentemente a la grabación del maestro para recordar el fraseo. Si aún le parece muy difícil, intente tocar solamente el momento I y escuchar el momento V. Una vez lo tenga solucionado, escuche el momento I y toque el momento V. Como en la base anterior, intente ser consciente del "amarre" en el segundo tiempo de cada compás. Una vez solucionado, toque la base completa. Controle su fraseo al grabarse e intente tocar sobre el tempo real la base del currulao / juga tempo II (pista 10).
- Sobre la pista base currulao / juga tempo II:
  - Toque la base dos veces y luego muévala una tabla hacia arriba. Hágalo tantas veces como sea posible y hasta donde se lo permita el registro de su marimba.
  - Toque la base dos veces y muévala en la marimba una tabla hacia abajo hasta donde sea posible.

Si usted tiene una marimba temperada, habrá tablas en donde el patrón sonará "raro". Si tiene una marimba tradicional, seguramente funcionará mejor, pero se sentirá más cómodo en algunas tablas. Intente dejar de mirar la marimba paulatinamente y acostumbrarse al mapa del patrón.

- Como en la base anterior, toque junto con el maestro y sea consciente de su fraseo.

25 Hemos grabado algunas bases sin bordón para evidenciar que se puede tocar con o sin él, y que hay que aprender a hacerlo de ambas formas. Quien hace la requinta no debe depender del bordón para estabilizarse rítmicamente.

Sea consciente de la coincidencia del grado 5 con los tiempos 3 y 6 del compás. Cántelos mientras toca la base:

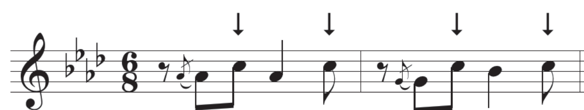


Figura 35.

- Sobre la base currulao / juga en el tiempo lento, repita el ejercicio que recomendamos en la serie de ejercicios *3.6*, cantando de manera alternada los patrones del cununo macho y hembra, así como el bombo golpeador (mientras toca la base en la marimba).
- Sobre la base currulao / juga tempo II, toque las dos bases que conoce, pasando de una a otra aleatoriamente, pero sin perder el ritmo armónico: un compás tónica, un compás dominante.
- Si tiene una marimba temperada, pruebe tocar sobre "Mi berejú" con la grabación del grupo La experiencia. Es la primera pista del álbum *La Experiencia, grupo folclórico.* Allí puede escuchar al marimbero Wilmer Venté tocar una base muy parecida a la que ha aprendido.
- Pruebe con otros currulaos del repertorio y con el que encuentra en la grabación que acompaña este material ("José Antonio"). Recuerde cantar siempre, al menos, los coros del repertorio, y poco a poco intente cantar todo el currulao mientras toca la base.

Ejercicio 3.8 / Base 3

Esta base es prácticamente la misma que acaba de aprender, solo que sin arpegiar los acordes, así que probablemente la tiene solucionada.

- Escúchela en la carpeta de audio 3, pistas 18 y 19. Puede ver a Gualajo tocarla en la carpeta de video 5, archivo 5,2,2d. Use los ejercicios propuestos en *3.7* que le parezcan pertinentes. Es muy importante sentir cómo el 5º grado coincide con los tiempos 3 y 6 del compás, así como el amarre en el segundo tiempo para no perder el "viaje".
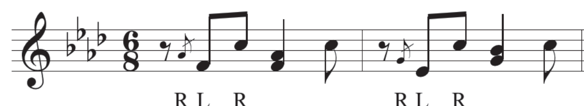


Figura 36. Base currulao marimba 3.

No olvide practicar las tres bases aprendidas sobre la base currulao / juga y sobre el repertorio.

Ejercicio 3.9 / Base 4

Esta base usa exactamente el mismo mapa de las dos bases anteriores, pero presenta una dificultad que no ha aparecido antes: tocar las semicorcheas en el segundo pulso del compás de 6/8.

- Escuche la base en la carpeta de audio 3, pistas 20 y 21 (tempos I y II respectivamente), y observe a Gualajo tocarla en la carpeta de video 5, archivo 5,2,2e.



Figura 37. Base currulao marimba 4.

Use los ejercicios propuestos para las bases anteriores y tenga en cuenta:

- Las semicorcheas las está tocando con la misma mano, es decir, la mano derecha (o la izquierda, si usted es zurdo), está tocando tres golpes seguidos. Es importante pensar en la segunda semicorchea como un segundo esfuerzo después del rebote al tocar la primera. Para que esta nota suene clara, tóquela un poco más fuerte o concéntrese en que, efectivamente, suene. Toque solamente esta parte del patrón sobre la base currulao / juga, tempo I, sobre cada acorde:
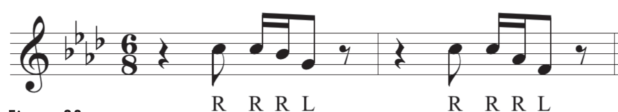


Figura 38.

- Repita el ejercicio anterior sobre la base en tempo real.

No olvide cantar los patrones de la percusión mientras toca las bases y alternar las que ha aprendido.

Ejercicio 3.9 / Base 5

Esta base es muy parecida a la base 3, solo que vamos a la octava en los tiempos 3 y 6 del compás de 6/8, allí en donde coincide con el golpe abierto del cununo macho. Esa es la nueva dificultad que hay que resolver[26].

- Escuche la base en la carpeta de audio 3, pistas 22 y 23, y vea su ejecución en la carpeta de video archivo 5,2,2f:
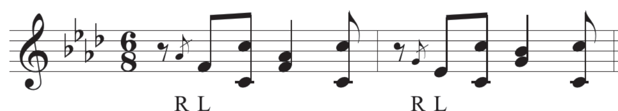


Figura 39. Base currulao marimba 5.

En esta base, vale la pena repasar el nuevo mapa sobre la marimba, pues los marimberos trabajan muchas variaciones de I y V dentro del marco del 5º grado tocado a una octava. Ubique los acordes sobre la marimba:

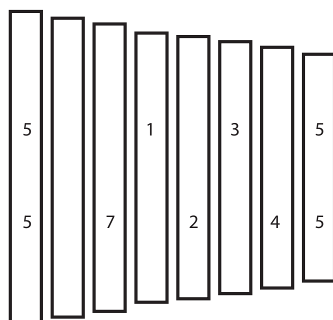


Figura 40.

26 Si usted no realizó los ejercicios preliminares para la marimba, aquí se va a notar otra vez. Le recomendamos remitirse a ellos.

- Sobre la base currulao / juga, tempo I, toque la base evitando tocar la última octava. Intente sentir las distancias y, hasta donde sea posible, no mirar la marimba. Una vez pueda hacerlo, toque la base completa y luego practíquelo con la base en tempo II.
- Practique los otros ejercicios recomendados con las bases anteriores. Tenga en cuenta lo siguiente:
  – Cuando toque junto con la grabación, sea consciente del fraseo, que se puede sentir especialmente en el tempo lento: el *flam* sobre la tónica se siente casi sobre el tiempo, y la última corchea de la dominante se siente un poco retrasada. ¡Recuerde que este tipo de fraseo es esencial en la sabrosura de este repertorio!
  – El golpe abierto del cununo macho coincide con los tiempos 3 y 6 del compás, es decir, con las octavas. Cante los patrones de la percusión mientras toca la base y sea consciente de esa situación cuando canta el cununo macho.

Ejercicio 3.9 / Base 6

Esta base es exactamente como la anterior, pero se arpegian los acordes entre las octavas.

- Escúchela y vea su ejecución: carpeta de audio 3, pistas 24 y 25; carpeta de video 5, archivo 5,2,2g.
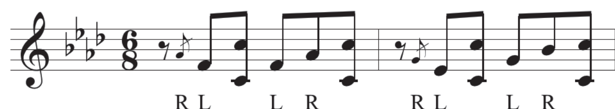


Figura 41. Base currulao marimba 6.

- Sobre la base de la percusión, intente alternar la base anterior (sin arpegio) y luego esta (con arpegio). Una vez solucionada, intente el ejercicio en tempo real. Intente luego el mismo ejercicio sobre la grabación, con Gualajo. Si le resulta fácil, toque ahora el arpegio durante toda la pista. Recuerde reparar en el fraseo del maestro.

Ejercicio 3.10 / Base 7

Esta base no debe presentarle ningún problema, pues se trata exactamente de la misma que acaba de resolver, solo que el arpegio de cada acorde es descendente.

- Escúchela y vea su ejecución: carpeta de audio 3, pistas 26 y 27; carpeta de video 5, pista 5,2,2h.
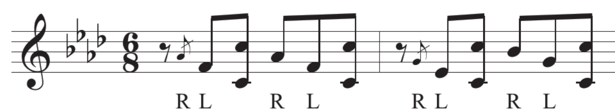


Figura 42. Base currulao marimba 7.

De los ejercicios recomendados para las otras bases, use aquellos que encuentre pertinentes para resolver esta, pero no olvide:

- Cantar la melodía que cada mano dibuja.
- Cantar los patrones de la percusión mientras toca la base.
- Aprovechar la base de currulao / juga para alternar las bases que ha aprendido.

Ejercicio 3.11 / Base 8

El marimbero Marino Beltrán toca claramente la base que usted trabajará a continuación, en "La marea", uno de los currulaos más conocidos del repertorio (Socavón 2002). Como en los casos anteriores, la base comienza con un *flam*, muy cerca al primer tiempo. Igual que ocurre en la base 6, esta base abre a la octava en el 5º grado, toca los arpegios ascendentes. La novedad consiste en que anticipa la armonía del V.

- Escuche la base y observe a Juan Sebastián en su ejecución (carpeta de audio 3, pistas 28 y 29; carpeta de video 5, archivo 5,2,2i). Recuerde que cuando la base está acompañada por un bordón puede silenciar el canal izquierdo para identificarla claramente.
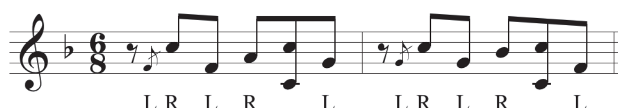


Figura 43. Base currulao marimba 8.

Repase los ejercicios recomendados en las bases anteriores y use aquellos que encuentre convenientes para resolver esta base. Una vez pueda tocarla no olvide:

– Tocar con la grabación y concentrarse en su fraseo.
– Cantar los patrones de la percusión mientras toca la base.
– Grabarse.

- Si tiene la grabación de "La marea" del grupo Socavón, y una marimba temperada en fa mayor, toque la base sobre este tema, intentando imitar el fraseo de Marino Beltrán. Debe estar atento al cambio de tempo. Intente cantar los coros y, más adelante, cantar el tema. Observe las particularidades de esta pieza: no tiene la entrada típica de los currulaos, sino una corta cita de la melodía misma del tema, que le da paso a un bordón. La voz líder la lleva Nidia Góngora, quien entra directamente a la estrofa.
- Fíjese en cómo Marino casi nunca abandona la base. Sale de ella únicamente entre las estrofas para recordar la melodía. Intente imitarlo: salga de la base, trate de recordar la melodía, armonícela[27]. Escuche también la entrada, trate de memorizarla y tocarla. Toque una vez más el tema con el grupo Socavón y asuma totalmente el papel de la marimba. Es divertido, ¿no?

Ejercicio 3.12 / Base 9

Marino Beltrán toca claramente esta base en el currulao "Garcita morena" con el grupo Canalón, en el álbum *Dejame subí*. Esta base es parecida a la anterior, pero tiene las semicorcheas al inicio de cada compás. Si practicó los ejercicios recomendados para la base 4, en donde también aparecen semicorcheas, seguramente se le facilitarán los ejercicios que aparecen a continuación.

- Escuche la base atentamente (carpeta de audio 3, pistas 30 y 31; carpeta de video 5, archivo 5,2,2j).

---

27 Una vez más remitimos al lector a los ejercicios preliminares con la marimba para armonizar melodías.
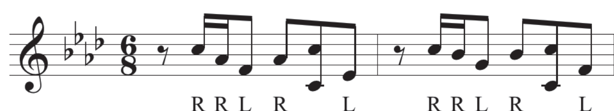


Figura 44. Base currulao marimba 9.

- La misma mano toca las semicorcheas que describen el inicio del acorde. Como ocurría en la base 4, es importante pensar en la segunda semicorchea como un segundo esfuerzo después del rebote al tocar la primera y concentrarse en que suene claramente. Toque primero la base sin la grabación y omita el último tiempo del compás. Concéntrese en la segunda semicorchea:
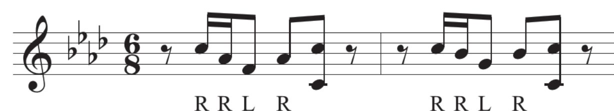


Figura 45.

- Repita el ejercicio anterior sobre la base currulao / juga, en el tempo lento. Una vez pueda hacerlo complete la base tocando lo que falta.
- Repita el ejercicio anterior sobre la base en tempo real.
- No olvide cantar los patrones de la percusión mientras toca las bases y no olvide alternar entre las bases que ha aprendido.
- Si cuenta con la grabación de "Garcita morena" (grupo Canalón), escúchela con atención y luego toque sobre ella como lo hizo con la base anterior.

Ejercicio 3.13 / Base 10

Esta base es la que usa Gualajo para acompañar la juga grande o agualarga.

- Escuche varias veces "Comadre Araña" (carpeta de audio 1, pistas 6 y 17) e intente reconocer la base estable. En la pista 17 se escucha una mezcla en la que la marimba está más expuesta.
- Vaya al carpeta de audio 3, pistas 32 y 33, para escuchar claramente la base. Intente descifrarla como ha hecho con las otras. Observe a Gualajo en la carpeta de video 5, archivo 5,2,2k. Fíjese que por tratarse de la juga grande o agualarga el mapa no coincide con el de las bases anteriores, pues la armonía no corresponde a I – V[28].
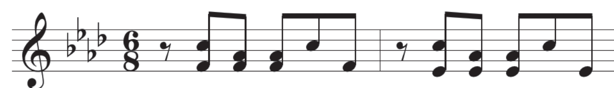


Figura 46. Base currulao marimba 10.

- Una vez tenga descifrada la base y la pueda tocar, hágalo junto con Gualajo. En esta base el fraseo es bastante particular. Toque una vez la base, y la siguiente vez escuche atentamente el fraseo de Gualajo; imite el movimiento sin tocar la marimba.
- Escuche "Comadre Araña" con la marimba muy alta (carpeta de audio 1, pista 17). Si puede manipular la afinación de la grabación, toque junto con la pista.

28 Vea una explicación de este cambio armónico en el capítulo 3 del primer tomo.

Debe estar muy atento al cambio de tempo. Intente poco a poco imitar las variaciones que hace Gualajo entre las estrofas.
- Cante el coro de "Comadre Araña" mientras acompaña con la base.
- Intente cantar el tema junto con Gualajo.

Las anteriores 10 bases constituyen ya un buen material para que usted se pueda hacer cargo de la marimba en su grupo. Recuerde que resolver los ejercicios que aquí le proponemos NO lo hace marimbero. Haga sesiones con su grupo y trabaje con sus amigos sobre ejercicios, técnicas de ensayo y repertorio. Al final de este capítulo encontrará algunas recomendaciones para su trabajo en grupo.

b. Trabajo sobre bases con flam y emparentadas con el "dosillo"

Las dos bases que presentamos a continuación son características del estilo de frasear de Gualajo. Practicar el flam en estos dos patrones como aquí se lo indicamos le ayudará a abordar el siguiente grupo de bases que también tienen este fraseo, pero pueden ser más difíciles. Consideramos que es mejor abordar estas dos antes de las que presentaremos en el siguiente apartado, pues el *flam* podría ayudar a abordar el fraseo característico del maestro.

Ejercicio 3.14 / Base 11

- Escuche atentamente la base 11 (carpeta de audio 3, pistas 34 y 35, tempos I y II; respectivamente) y observe a Gualajo tocarla en la carpeta de video 5, archivo 5, 2, 3a). Puede observar que el mapa corresponde a I y $V_{6.}$ La base es parecida a las bases 2 y 3 en los ejercicios anteriores: en el momento 1 se toca 1, 3, 5 y en el momento dos se toca 7, 2, 4, 5. Identifique el mapa en la marimba e intente descifrar la base. Eventualmente, si le sirve, oriéntese con la transcripción.
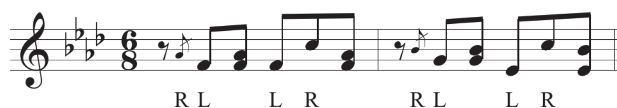


Figura 47. Base currulao marimba 11.

- Escuche atentamente otra vez a Gualajo tocar la base 11. Para esta base y las que vienen es muy útil contar con un programa que permita manipular la grabación para poder tocar junto con Gualajo con una afinación más o menos parecida. Si no tiene acceso a algún programa, no importa, escuche y haga la mímica de tocar con él (sin llegar a tocar su marimba) durante el minuto y medio que dura el ejemplo, en el tempo lento. Escuche atentamente el fraseo. Fíjese que el *flam* se acerca muchísimo al primer tiempo y da una sensación de "dosillo" retrasado[29] en la primera parte del compás, mientras que el patrón se amarra en el segundo pulso y marca claramente los tiempos 4, 5 y 6 del 6/8.

29 Samuel Torres, reconocido conguero colombiano que reside en Nueva York y que viene estudiando desde hace años músicas del mundo que tienen elementos afro, en conversación con los autores (2009) recomienda entender este fraseo, en principio, como el contratiempo relajado de un "dosillo" (contraposición de subdivisión binaria y ternaria, cuatro contra tres).

- Toque una vez la base, y la siguiente vez haga la mímica escuchando a Gualajo. Adelante deliberadamente el *flam* del inicio hacia el primer tiempo. Una vez lo tenga solucionado en el tempo I, intente el mismo ejercicio en el tempo II.
- Repita el ejercicio anterior, pero esta vez toque dos veces seguidas la base. Luego escuche dos veces a Gualajo.
- Una vez se sienta cómodo, toque todo el tiempo con él. De vez en cuando haga solo la mímica, para revisar si su fraseo es parecido al del maestro.
- Toque la base 11 sobre la base currulao / juga tempo II, grábese y haga un diagnóstico.
- Recuerde que puede tocar, si le viene bien, sobre la grabación temperada de las bases.
- Cante, mientras toca la base, patrones de la percusión.
- Combine esta base con otras que ha aprendido, sobre la base currulao / juga. Recuerde que puede usar el tempo lento para resolver dificultades.

Ejercicio 3.15 / Base 12

- Escuche atentamente la base 12 (carpeta de audio 3, pistas 36 y 37; carpeta de video 5, archivo 5,2,3b). En esta base, el momento tónica aparece en inversión (I^{6}_{4}). Ubique en el mapa de la marimba las tablas que corresponden a la tónica (5, 1) y las que corresponden a V (5,7,2) en esta base:

5 1
5 7 2

Figura 48.

- Intente descifrar la base sobre su marimba. Si le conviene, ayúdese de la transcripción:

R R L

Figura 49. Base currulao marimba 11.

- Una vez descifrada, intente tocar la base con la pista sobre el tempo I como lo hizo con la base anterior: toque una vez el patrón y luego escuche la grabación. ¡Sea consciente de su fraseo! Fíjese que en el primer tiempo hay un fraseo que se acerca a un dosillo. El 1er grado que toca la mano derecha (si usted no es zurdo) cae muy cerca del primer tiempo. Casi puede pensarlo como un primer tiempo retrasado. En el segundo tiempo del compás aparece el *flam* que ha practicado en las otras bases. Toque junto con Juan Sebastián, escúchelo e intente dejarse llevar por el fraseo.

- Repita el ejercicio en el tempo real (pista 37).
- Inténtelo ahora, sin Juan Sebastián, sobre la base currulao / juga. ¡Grábese! Si puede hacerlo, intente cantar patrones de la percusión y coros de currulaos que sepa. NO ESPERE PODER CANTAR TODO ESTO EL PRIMER DÍA. Recuerde que se trata de una práctica diaria.

c. Trabajo con las bases con "dosillo", al estilo de Gualajo

Probablemente, las cuatro bases que presentamos a continuación no le significarán ninguna dificultad técnica dado que los mapas son sencillos. Sin embargo, presentan un fraseo particular del repertorio de arrullos y currulaos. Para llegar a imitarlo se necesita escucharlas con mucha atención y, especialmente, identificar ese fraseo particular en el contexto. El ejercicio siguiente pretende ayudar a comprender cómo funciona el fraseo, como práctica preliminar a las siguientes cuatro bases.

Ejercicio 3.17

- Escuche las bases 13, 14, 15 y 16 en el tempo I (carpeta de audio 2, pistas 39, 41, 43 y 45). Todas ellas involucran el dosillo.
- Reconozca este fraseo al inicio del currulao "José Antonio". Escuche la versión en la que la marimba está más expuesta (carpeta de audio 1, pista 14). El "dosillo" aparece de manera permanente desde el inicio hasta el minuto 1:40.
- Escuche cantar el currulao a Pacho Banguera (pista 13, sin marimba) e identifique el mismo "dosillo", por ejemplo, del minuto 1:56 al 2:09.
- Benigna también canta con este fraseo característico la juga "Mano 'e currulao" (carpeta de audio 1, pista 3). Escuche atentamente y cante con Benigna las siguientes líneas:
  - Repiquen duro ese bombo el cununo y el guasá, que la mano 'e currulao ya se empieza a calentá (0:38 a 0:57)
  - En los pueblos de la costa todos lo saben bailá (1:11 a 1:16)
  - En tiempos de noche buena de pascua y la navidá (1:35 a 1:43)
  - Allá viene don Antonio bailarín profesional, que a causa del currulao ya se va a desbaratá (2:02 a 2:20)[30]

Notará que el "dosillo" no ocurre sobre el tiempo, sino un poco después. Como anotábamos antes, el fraseo al cantar o al tocar la marimba se relaciona con los patrones de la percusión. Recuerde la variación 1 del cununo. La mano izquierda toca permanentemente el "dosillo" característico del que estamos hablando.

- Vea nuevamente a Jáyer tocar la variación 1 (Pa' tu casa) del cununo (carpeta de video 3, archivo 3,4a) y reconozca el "dosillo" en su mano izquierda.



Figura 50. Variación currulao cununo 1.

30 Vea la transcripción de "Mano 'e currulao" en los apéndices.

- Toque la variación sobre la base currulao / juga tempo I, y concéntrese en escuchar el "dosillo". De vez en cuando, retire su mano derecha del cununo y toque sobre la pierna de manera que pueda identificar efectivamente solo el "dosillo" sobre el cununo.
- Sobre la misma base, toque ahora solamente el dosillo, pero cante el patrón completo (pa' tu ca – sa). El "dosillo" coincide con (tu y sa). Hágalo dos compases, luego escuche la base dos compases y así sucesivamente. Intente 4 compases, y descanse 1 compás. Intente 8 compases y descanse 1 compás, etc. De vez en cuando, solo piense el patrón e identifique si el "dosillo" está claro.
- Repita los ejercicios anteriores sobre la base currulao / juga tempo II. Sea muy consciente de los tiempos 3 y 6 del compás (que coinciden con "sa"). Esto ayuda a amarrar el patrón.

Ejercicio 3.18 / Base 13

- Escuche la versión de "José Antonio" con la marimba más expuesta (carpeta de audio 1, pista 14). Concéntrese en el fraseo de la marimba. Escuche varias veces la entrada de Gualajo y la manera como acompaña el chureo. Es decir, escuche desde el inicio hasta el minuto 1:40 e identifique el "dosillo" que ha trabajado en los ejercicios anteriores. Escuche esta sección varias veces e intente imaginar los movimientos de los palos al tocar la marimba. Identifique también la base a la que llega Gualajo después de la entrada y al terminar las improvisaciones en el registro alto, después de cada chureo.
- Escuche y observe atentamente la base (carpeta de audio 3, pistas 38 y 39; carpeta de video 5, archivo 5,2,4a). Es la misma que usa Gualajo en "José Antonio", con una pequeña variación: el mapa de I y V es básicamente el mismo de la base 1, pero el fraseo es muy distinto: no hay *flam* y el "dosillo" es característico. Descifre en primer lugar la base e intente tocarla en su marimba.
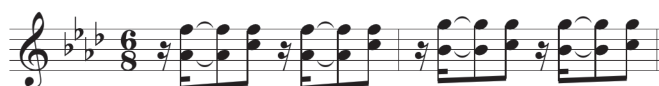


Figura 51. Base currulao marimba 13.

- Toque la base sobre la pista en tempo lento intentando imitar el fraseo. Como en la base anterior, intente retrasar deliberadamente el primer tiempo de cada compás. Recuerde tocar y escuchar (haciendo la mímica) alternativamente. Si quiere estar más atento a la base, puede silenciar el lado izquierdo (donde está el bordón).
- Silencie a Gualajo al lado izquierdo y hágase cargo de la base de la marimba… No es tan fácil. Repita el ejercicio anterior y vuelva a este, sucesivamente, hasta que sea cómodo.
- Repita los dos ejercicios anteriores en el tempo II (pista 39). Sea muy consciente de la percusión e intente cantar los patrones simultáneamente. Fíjese que el golpe abierto del cununo coincide con el 5º grado, en la mano izquierda del patrón, en los tiempos 3 y 6 del compás. Es muy importante que escuche el cununo y revise que la última corchea de cada compás coincida con esos tiempos, 3 y 6. Esto le puede ayudar a organizar su fraseo.

- Si se siente cómodo, vaya ahora a la base currulao / juga e intente tocar la base, primero en el tempo I y luego en el tempo II. Grábese y haga un diagnóstico de su fraseo. Vuelva de vez en cuando a tocar la base junto con la grabación. Inicie cada sesión de estudio tocando sobre ella. Una vez pueda tocarla, intente variar la mano derecha como lo hizo con la base 1.
- Vaya a "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4). Recuerde que puede escuchar mejor la marimba en la versión con marimba muy alta (carpeta de audio 1, pista 14). Si puede manipular la grabación, toque la base junto con Gualajo. Toque la base durante todo el currulao escuchando simultáneamente a Gualajo y al resto del grupo.
- Vaya ahora a la versión del currulao sin marimba (carpeta de audio 1, pista 13) e intente hacerse cargo de ella, después de la entrada. Acuda a las bases que ya puede tocar. Intente imitar, al menos en algunas partes, el fraseo de Gualajo.

Ejercicio 3.19 / Base 14

- Escuche y vea la ejecución de la base 14 (carpeta de audio 3, pistas 40 y 41; carpeta de video 5, archivo 5,2,4b). El mapa ya lo conoce, con V y I^{6}_{4}. Descifre la base sobre su marimba.
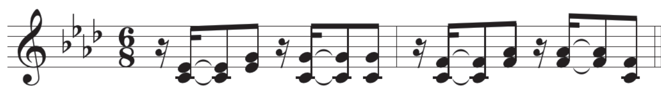


Figura 52. Base currulao marimba 14.

- Repita los ejercicios de *3.16* que considere pertinentes para resolver esta base.
- Practique pasar de la base 13 a la 14 sobre la base currulao / juga en las dos velocidades.

Ejercicio 3.20 / Base 15

- Escuche y vea a Gualajo tocar la base 15 (carpeta de audio 3, pistas 42 y 43; carpeta de video 5, archivo 5,2,4c). El mapa sugiere I_6, pero esta vez abriendo a la octava y V_2. Reconozca en la marimba I_6 extendido (tablas 3, 5, 1, 3) y V_2 (tablas 4, 5, 7, 2):

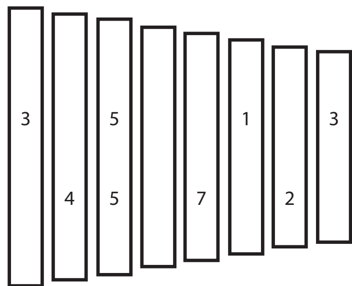


Figura 53.

Si le conviene, oriéntese también con la transcripción:
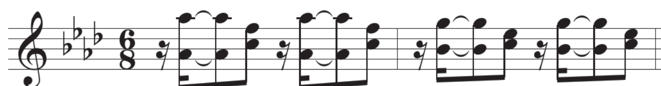


Figura 54. Base currulao marimba 15.

- Remítase a los ejercicios anteriores para resolver esta base. Es muy importante mirar el video varias veces, escuchar e imitar el fraseo.
- Sobre la base currulao / juga en los dos tempos, intente alternar las bases 13, 14 y 15.

Ejercicio 3.21 / Base 16

Esta base tiene el mismo mapa de la base 12, pero el fraseo es distinto en la segunda parte del compás, pues en este caso se repite el "dosillo":

- Escuche la base 12, que resolvió antes (carpeta de audio 3, pistas 36 y 37).
- Escuche inmediatamente la base 16 (carpeta de audio 3, pistas 44 y 45). Intente identificar la diferencia. Vea su ejecución en la carpeta de video 5, archivo 5,2,4d.
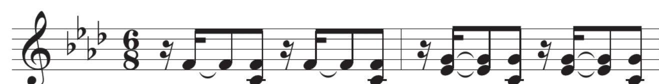


Figura 55. Base currulao marimba 16.

- Repita los ejercicios propuestos en *3.16*, *3.17* y *3.18* para resolver esta base. Observe cuidadosamente el video e imite el fraseo.
- Sobre la base currulao / juga, primero en tempo I y luego en tempo II, intente alternar la base 12 y la base 16. Grábese y haga un diagnóstico sobre su fraseo.
- Sobre la base currulao / juga, en los dos tempos, intente alternar las bases 13, 14, 15 y 16.
- Sobre currulaos del repertorio, intente tocar las bases que conoce. Notará que algunas funcionan más que otras, dependiendo del currulao. Intente identificar por qué y, poco a poco, intente también ampliar su lenguaje al tocar con su grupo.

d. Trabajo con bases que tienen ostinato o bordón en la mano izquierda

Las 6 bases que proponemos a continuación buscan iniciar al lector en un trabajo que requiere dedicación y paciencia: acompañarse con un bordón o un *ostinato* en la mano izquierda e improvisar melodías arriba con la mano derecha. El lector puede ver una buena muestra de esta técnica en el video de la versión 2009 del Smithsonian Folklife Festival (Youtube, Smithsonian Folklife Festival). Después de la entrada, el marimbero Carlos Enrique Riasco, que toca sin bordonero, llega a una base en la que una mano toca el bordón 3 que trabajamos antes, mientras que con la otra mano complementa una melodía que permanece más bien estable, con pequeñas variaciones mientras acompaña a la voz. Cuando sale a improvisar en el registro más agudo deja el bordón. Así mismo, cuando canta el coro, prefiere pasar a otra base, la primera que hemos estudiado. Esta manera de tocar, en la que un solo marimbero adopta las funciones del bordón y la requinta, parece ser preferida por los marimberos más jóvenes. En nuestros talleres con La Wey, él quiso ayudarnos a desarrollar esta técnica, en la que una mano mantiene el bordón y la otra hace variaciones.

Ejercicio 3.22 / Base 17

Escuche y observe la ejecución de la base 17 (carpeta de audio 4, pistas 1 y 2; carpeta de video 5, archivo 5,2,5a).
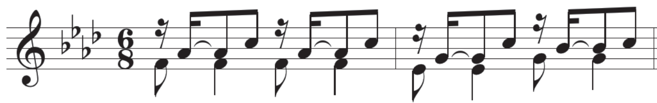


Figura 56a. Base currulao marimba 17.

El mapa de tónica y dominante en esta base es sencillo: el mismo que el lector ya aprendió al trabajar las bases 2 y 3. Puede remitirse a estas bases para recordar las tablas: I (1, 3, 5) y V_6 (7, 2, 4, 5).

- Escuche la grabación, silencie el bordón del lado izquierdo e intente identificar la línea más grave del patrón, es decir, si usted no es zurdo, lo que tocaría la mano izquierda. Una vez tenga este motivo, cántelo e identifique las tablas en su marimba.

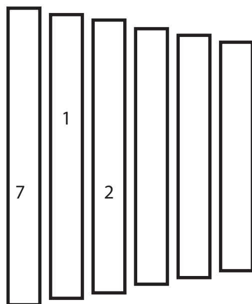


Figura 56b.

- Toque junto con Juan Sebastián la base 17, tempo I, únicamente la mano izquierda. Es fácil, ¿no? Una vez se sienta cómodo, intente escuchar el 5º grado que toca la otra mano en la última corchea de cada pulso (tiempos 3 y 6 del compás). Intente cantarlo y luego tocarlo con la mano derecha.
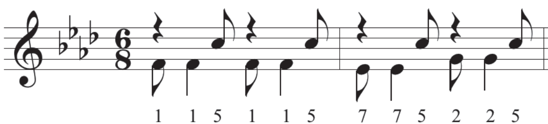
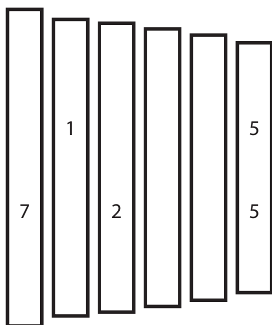




Figura 56c.

- Repita el ejercicio sobre el tempo II. Intente identificar y cantar la melodía completa que toca la mano derecha. (¡Sí, nuevamente el dosillo!):

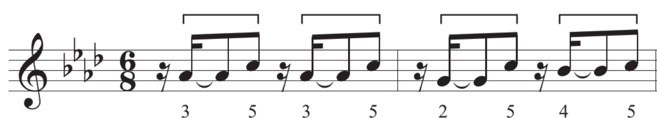


Figura 56d.

- Intente tocar el patrón completo junto con la grabación. Si es aún muy difícil, regrese al tempo I.
- Sobre la base currulao / juga, tempo II, toque el patrón completo e intente cantar alternando lo que toca cada mano.
- Toque solamente la mano izquierda (de vez en cuando, toque la derecha).
- Toque solamente el *flam* (es decir, no toque el 5º grado o la última corchea de cada pulso).
- Toque la base completa y cante la mano izquierda.
- Toque la base completa y cante la mano derecha.
- Toque la base completa y cante el patrón básico del cununo macho.
  Toque la base completa y cante otros patrones de la percusión.

Ejercicio 3.23 / Base 18

(Carpeta de audio 4, pistas 3 y 4; Carpeta de video 5, archivo 5,2,5b). El mapa de esta ejecución corresponde a I^{6}_{4} (5, 1, 3, 5) y V^{4}_{3} (2, 4, 5, 7).

- Escuche atentamente la base en el tempo lento e intente cantar las líneas que cada mano ejecuta.

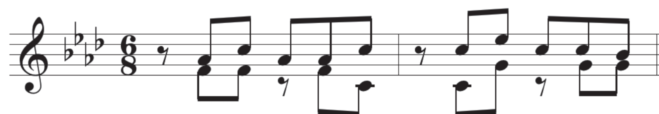


Figura 57a. Base currulao marimba 18.

- Como en el ejercicio *3.22*, concéntrese ahora en la línea grave, cántela e identifique las tablas que corresponden a sus grados (5, 1, 2).

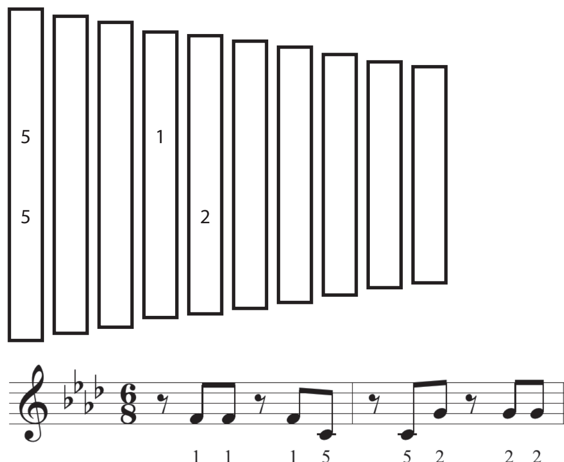


Figura 57b.

- Junto con Juan Sebastián, toque la línea más grave de la base en la versión más lenta. Sea consciente del fraseo. Fíjese cómo en el segundo compás el silencio es un poco más corto; el *flam* se escucha muy cerca al primer tiempo. Toque una vez sobre la marimba y otra vez haga solo la mímica y escuche la grabación.
- Una vez se sienta cómodo, toque la línea en el tempo II.

- Vuelva al tempo I y, mientras toca, escuche atentamente la línea más aguda. Intente cantar la línea mientras sigue tocando. ¿Lo logra? Intente hacerlo en el tempo real.
- Identifique los grados que involucra la línea superior (3, 4, 5, 7) y toque la melodía en su marimba:

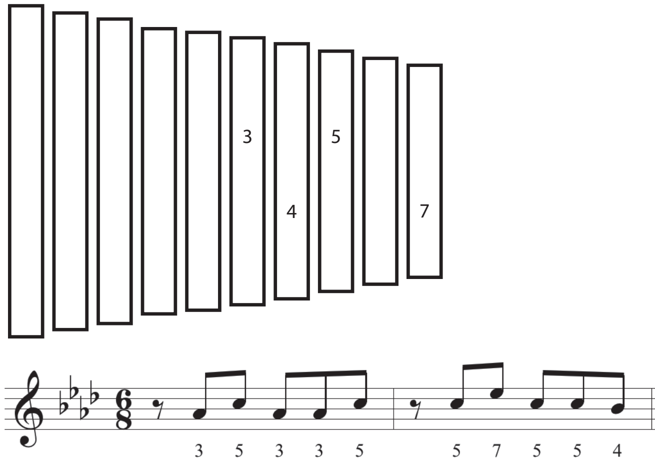


Figura 57c.

- En el tempo lento, intente descifrar el patrón completo. Si al principio le parece difícil, no se preocupe. Vaya más lento: toque solo el primer compás de la base, es decir,

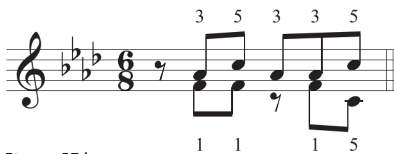


Figura 57d.

Escuche lo que resta. Una vez pueda tocarlo sin problema, escuche el primer compás y toque la segunda parte de la base, es decir:

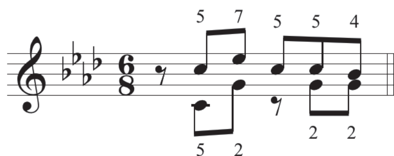


Figura 57e.

- Ahora intente tocar el patrón completo una vez, alternando entre tocar y escuchar al maestro. Cuando pueda tocarlo completo una vez cómodamente, intente repetirlo durante toda la pista en tempo lento, luego en tempo real.
- Acuda a los ejercicios propuestos en 3.22 que considere pertinentes para asegurar la ejecución de esta base: cante una y otra línea de la base mientras la toca completa, cante patrones de percusión, etc.

Ejercicio 3.24 / Base 19

Esta base es muy parecida a la 17, solo que se abre a la octava y hace la melodía de la mano izquierda más interesante (carpeta de audio, 4 pistas 5 y 6; carpeta de video 5, archivos 5,2,5c). La transcripción de la base es:
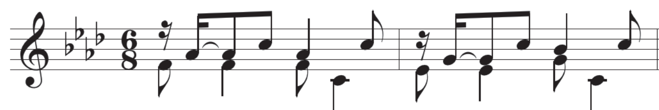


Figura 58a. Base currulao marimba 19.

- Repita los ejercicios recomendados para la base 17 y descifre la línea inferior de la base en su marimba.
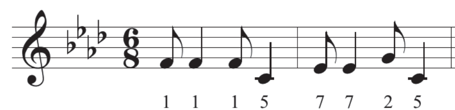
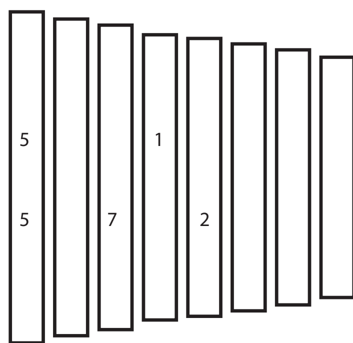




Figura 58b.

Y la línea que toca la mano terecha,
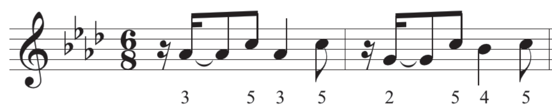
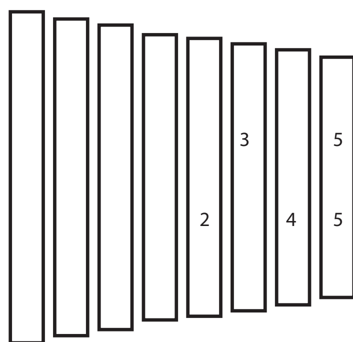




Figura 58c.

- Una vez lo tenga solucionado, no olvide tocar junto con la grabación y estar atento al fraseo. Observe cómo en el segundo tiempo de cada compás las dos manos tocan al tiempo. Esto lo puede ayudar a organizar la sensación del fraseo.

- Sobre la base currulao / juga tempo II (carpeta de audio 2, pista 10) alterne las bases 17 y 19. Alterne también con las bases 17 y 18, que ya aprendió, y con las que tiene claras hasta aquí. Identifique estos patrones en su repertorio.

Ejercicio 3.25 / Base 20

(Carpeta de audio 4, pistas 7 y 8; carpeta de video 5, archivo 5,2,5d).

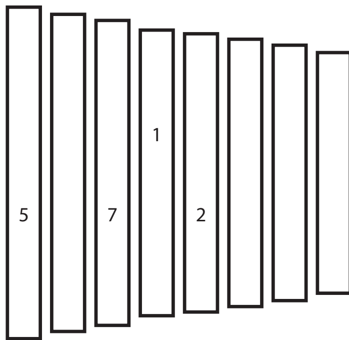
- Intente identificar y cantar el bordón.
- Intente identificar y cantar la voz superior.
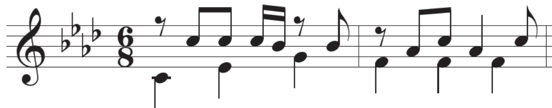


Figura 59a. Base currulao marimba 20.

El mapa de tónica y dominante que sugiere esta base es V_7 (5, 7, 2, 4, 5) y I (1, 3, 5) que ha trabajado en varias de las bases presentadas anteriormente.

- Como en las bases anteriores, ahora busque en su marimba las tablas que corresponden al bordón (5, 7, 2, 1). Cántelo y tóquelo.



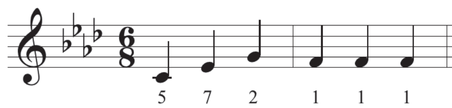


Figura 59b.

- Toque la línea inferior que identificó, primero junto con Juan Sebastián (carpeta de audio 4, pista 7, tempo I) y luego con la pista 8 en el tempo II. Mientras toca, escuche la línea superior y, si es posible, cántela simultáneamente.
- Identifique en su marimba las tablas que corresponden a la melodía superior (3, 4, 5). Cántela y tóquela junto con la marimba.

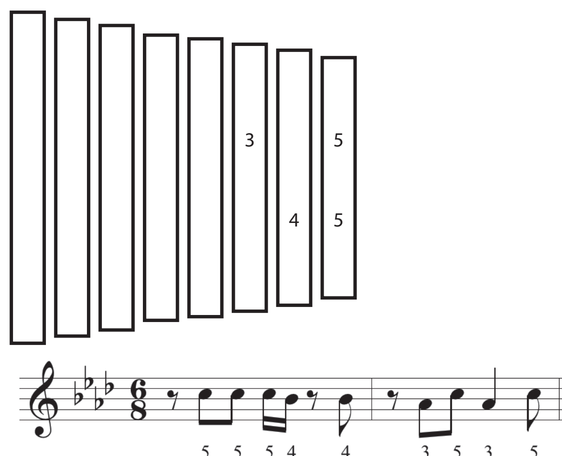


Figura 59c.

- Toque junto con la grabación esta melodía en tempo I y luego en tempo II. Es probable que no le resulte tan sencillo tocar solamente esta mano, pues la melodía que el oído ha reconocido como superior se complementa con parte de la melodía que toca la mano izquierda. Si le resulta difícil, regrese al tempo I y acuda al video.
- Toque ahora el patrón completo, primero junto con Juan Sebastián. Si todavía no lo puede hacer en el tempo I, escuche el primer compás y toque el siguiente, que corresponde a tónica. Una vez lo tenga solucionado, toque el primer compás (dominante) y escuche el que corresponde a tónica. Después, tóquelo completo.
- Es probable que ya tenga descifrada la base, pero... ¿y el fraseo? Para lograr un buen fraseo es importante no perder la sensación del 6/8, sus primeros tiempos. Los siguientes ejercicios buscan mejorar el fraseo una vez esté solucionado el problema de la independencia de las manos:
  – Junto con la grabación del patrón, cante la mano derecha: una vez en voz alta y otra vez interiormente. Escuche la base atentamente. Baile marcando el pulso en 6/8. Sea consciente de cómo el inicio de cada compás de la melodía coincide con el inicio del patrón del cununo hembra. Repita este ejercicio sobre la base lenta del currulao / juga.
  – Sobre la base currulao / juga tempo I: cante la misma melodía (mano derecha del patrón), mientras baila marcando el 6/8. Poco a poco, empiece a tocar la mano izquierda, pero solamente las primeras notas de cada compás, que corresponden a 5 y 1.
  – Durante los 4 minutos que dura la base, sin dejar de cantar, toque también la mano derecha. No deje de bailar. Continúe tocando los primeros tiempos de cada compás en la mano derecha (5 y 1).
  – Sin dejar de bailar, complete el bordón de la mano izquierda en el segundo compás, es decir, el que corresponde a tónica. Cuando pueda hacerlo, complete el primer compás, el que corresponde a dominante. Cante durante los cuatro minutos: a veces la melodía, a veces el bordón.
  – Repita este ejercicio sobre el tempo II, con y sin grabación.
- Sobre la base currulao / juga, toque el patrón y, poco a poco, intente hacer pequeñas variaciones en la mano derecha mientras mantiene el bordón en la mano izquierda.

Ejercicio 3.26 / Base 21

Puede escuchar esta base en la carpeta de audio 4, pistas 9 y 10, y observar su ejecución en la carpeta de video 5, archivo 5,2,5e. El bordón en esta base es exactamente el mismo que en la anterior, pero la mano derecha varía:
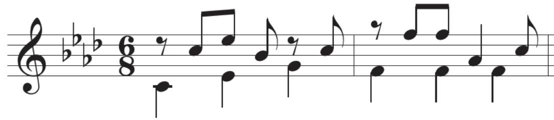


Figura 60a. Base currulao marimba 21.

- La rutina y la serie de ejercicios recomendados para la base anterior le servirán para resolver esta. En este caso, los mapas de tónica y dominante se extienden en la marimba. El bordón es el mismo de la base anterior, pero la mano derecha (melodía superior) se extiende usando las tablas 3, 4, 5, 7, 1.
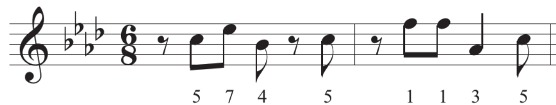
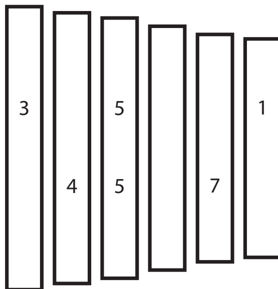




Figura 60b.

Ejercicio 3.27 / Base 22

Puede escuchar la última base de currulao que le proponemos en la carpeta de audio 4, pistas 11 y 12, y ver su ejecución en la carpeta de video 5, archivo 5,2,5f.
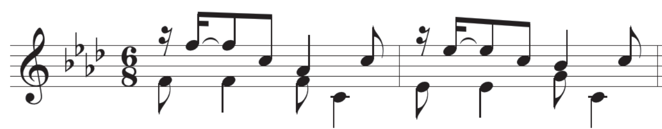


Figura 61a. Base currulao marimba 22.

- Las rutinas de ejercicios propuestas para las bases 20 y 21 son muy útiles para resolver esta base. En esta, los mapas de tónica también se extienden en la marimba así: I_4^6 (5, 1, 3, 5, 1) y V (5, 2, 4, 5, 7). En las siguientes figuras, usted puede encontrar la melodía que ejecuta cada mano y las tablas correspondientes:

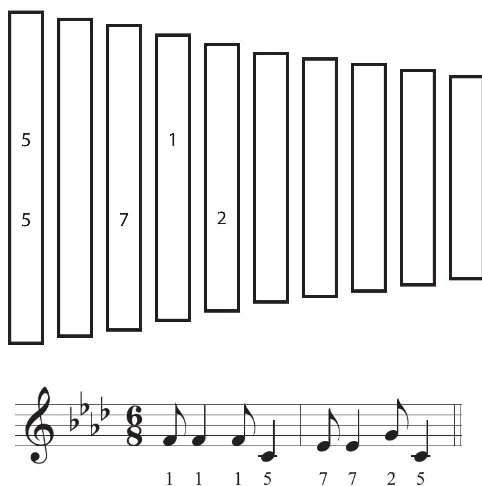


Figura 61b.

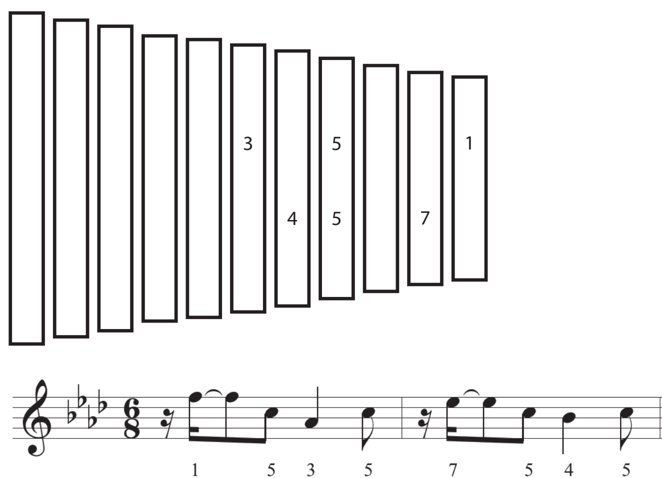


Figura 61c.

Hasta aquí las bases que proponemos. Como mencionamos antes, es importante que usted escuche el repertorio e intente reconocer estas bases o algunas parecidas. Toque junto con grabaciones haciendo uso de su lenguaje. Grábese, haga diagnósticos de su desarrollo para saber qué trabajar. Atención: note que no es estilístico que en un currulao se usen muchas bases distintas. Normalmente el marimbero escoge una base de su lenguaje para acompañar un currulao, y después de la improvisación suele regresar a la misma o a pequeñas variaciones de ella. Así pues, ¡no intente usar las veintidós bases que conoce ahora en un mismo currulao! Por otro lado, y como hemos expresado en varias oportunidades en este trabajo, no olvide que cantar, bailar y tocar son habilidades muy importantes en este repertorio. Hágalo como parte de su rutina diaria. Cantar mientras toca las bases, al menos los coros de los currulaos que conoce, es una práctica importante, así como acompañarse a usted mismo cantando un currulao completo. Esto debe ser parte de su práctica en grupo.

Trabajo con las entradas de currulao

Como usted ya sabe, una de las características del currulao es una introducción de la marimba antes de llegar a la base que usará como acompañamiento. Si hay

bordón, la introducción puede entrar una vez este está establecido, pero también puede ocurrir que el bordonero acomode su patrón una vez ha empezado la introducción. Usted ha escuchado ya un ejemplo del primer caso en el currulao "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4, 0:00 a 0:19)[31]. Un ejemplo de una introducción que entra antes del bordón se puede escuchar en "Tolero", del álbum *Déjame subí,* del grupo Canalón (0:00 a 0:14). Como ya se explicó antes, aunque cada marimbero tiene sus entradas para la requinta en los currulaos, se puede afirmar que todas son semejantes: en general, describen los arpegios de I y V en la marimba, los extienden a veces en dos octavas y regresan luego a un registro medio, en donde se establece la base. Las entradas que aquí presentamos son características de tres marimberos reconocidos: Gualajo, Baudilio Cuama y Marino Beltrán[32]. Le proponemos al lector aprender estas tres, pero también copiar otras entradas del repertorio que tenga. El paso siguiente será buscar una entrada propia, a partir de las variaciones que ha imitado y aprendido.

El trabajo realizado hasta ahora —ejercicios preliminares, bordones y bases— le permitirá abordar los ejercicios siguientes. Aquí le proponemos aprovechar especialmente su memoria y traducir lo que escucha a los mapas que ya conoce de tónica y dominante en su marimba.

Ejercicio 3.28 / Entrada de Marino Beltrán

Recomendamos empezar por esta entrada por ser la más sencilla de la tres que presentamos y porque, si ha resuelto las bases, encontrará que tiene muchos de los elementos que usted ya trabajó. Esta introducción fue tomada de una clase particular del maestro Beltrán. Si se escuchan sus entradas con los grupos Socavón y Canalón se pueden reconocer elementos de la que aquí transcribimos.

- Escuche la entrada (carpeta de audio 4, pista 25). Notará que está grabada más de una vez, en *loop*. Escúchela atentamente varias veces, memorícela, cántela y baile mientras la canta. Vea su ejecución en la carpeta de video 5, pista 5,2,6a.
- Poco a poco, descifre la entrada sobre su marimba. Toque primero sin la grabación. Vaya por partes. Regrese al material de audio y video cada vez que lo necesite. Una vez tenga la entrada más o menos clara, toque junto con la grabación. Observe que la base a la que llega es la base 1 (carpeta de audio 3, pistas 14 y 15; carpeta de video 5, archivo 5,2,2a).
- Cante una vez la entrada, la siguiente vez intente tocarla, la siguiente cante otra vez, y alterne de esa manera hasta que logre tocarla completa. Aunque en nuestro material aparece solamente en el tempo real, recuerde que puede usar un *software* para manipular la grabación y tocarla en tempos lentos. Es recomendable hacerlo.

31 En la primera parte de este trabajo, capítulo 4 figura 3 usted puede ver la transcripción de la entrada.

32 Una reseña de estos músicos se puede leer en las notas 3 y 4, capítulo 4, tomo I. Insistimos en la importancia de leer el capítulo 3 del primer tomo, donde se explican, de manera exhaustiva, las características de la música de arrullos y currulaos.

- Si le hace falta o le conviene, acuda a la siguiente transcripción:
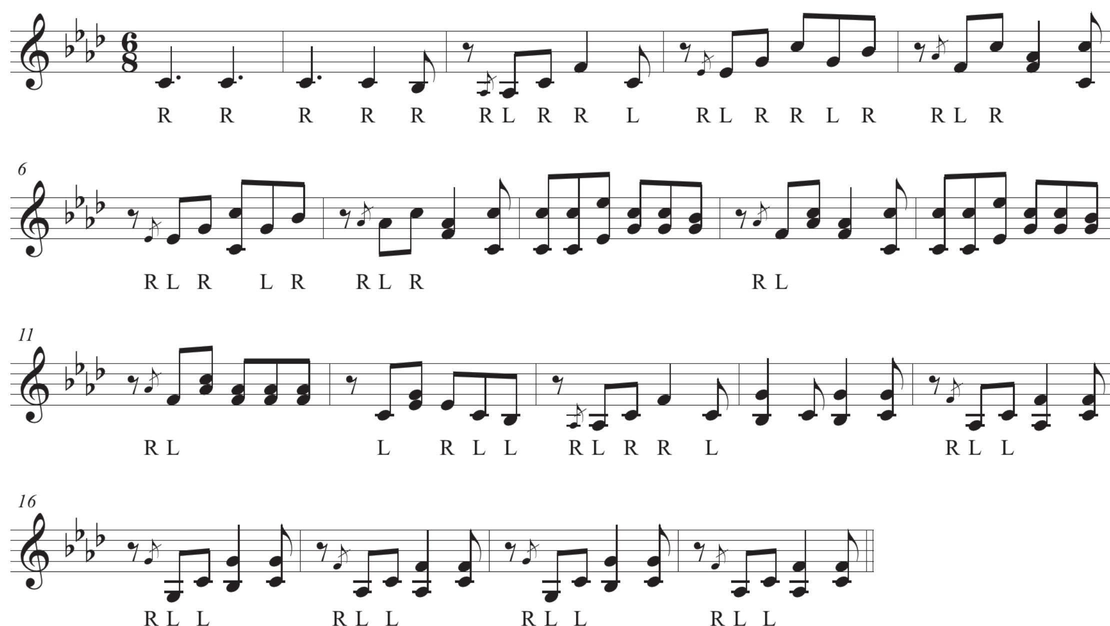


Figura 62. Entrada currulao Marino Beltrán.

- Sobre la grabación, toque una vez la entrada y luego cántela, mientras hace la mímica sobre la marimba. Repita el ejercicio varias veces, hasta que se sienta cómodo.
- Toque sobre la grabación e intente ser consciente de la relación con la percusión, especialmente del bombo golpeador. Cante el patrón del golpeador cuando llegue a la base.
- Toque la entrada sobre la base currulao / juga tempo I. Revise su fraseo.
- Si tiene oportunidad de subir poco a poco el tempo y no ir directo al tempo real, hágalo, vale la pena. En caso contrario, repita los ejercicios sobre la base currulao / juga tempo II, toque la entrada por partes, hasta que pueda tocarla completa y cómodamente. Escuche el golpeador y el cununo macho, intente cantarlos de vez en cuando. ¡Grábese, revise su fraseo!
- Con su grupo, practique la entrada con la percusión "en vivo".

Ejercicio 3.29 / Entrada Gualajo

Podrá escuchar la entrada en la carpeta de audio 4, pista 26, y observar su ejecución en la carpeta de video 5, archivo 5,2,6b. Esta entrada fue tomada del currulao "Mirando", que se puede escuchar en el álbum *Tributo a nuestros ancestros* (Grupo Naidy 2001). Le proponemos al lector repetir toda la serie de ejercicios *3.26*, pero detenerse a escuchar nuevamente y con atención el fraseo que usted ya trabajó en las bases 13 a 16 que presentamos antes. De hecho, la base a la que llega aquí es precisamente la 13.
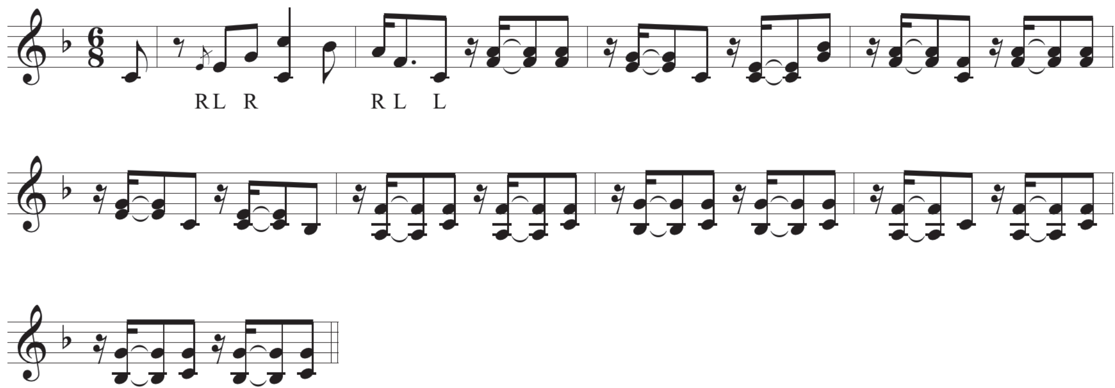


Figura 63. Entrada currulao Gualajo.

- Una vez descifrada la entrada, vale la pena trabajar nuevamente sobre "José Antonio". Recomendamos modificar la afinación de la grabación de manera que pueda tocar junto con Gualajo. Aunque al manipularla suena raro, tocar simultáneamente permite identificar el fraseo y los movimientos del maestro en la marimba. Notará que la entrada que usa es muy parecida a la que grabamos, con algunas variaciones. Intente tocar simultáneamente con él, imitarlo, acostumbrarse a su "viaje" y recordar esta sensación cuando toque con su grupo.

Ejercicio 3.30 / Entrada Baudilio Cuama

La entrada de Baudilio Cuama que presentamos a continuación fue tomada del currulao "Dolores" que el maestro grabó con el grupo Naidy, en el álbum *¡Arriba suena marimba!* (grabada en *loop*, carpeta de audio 4, pista 27; carpeta de video 5, archivo 5,2,6c). Escúchela atentamente y repita la serie de ejercicios propuestos en *3.26* y *3.27*. Esta entrada usa un registro más extendido de la marimba y por eso puede resultarle un poco más difícil. Es importante que la descifre en tempos más lentos que el real, bien sea usando un programa de edición de audio o memorizándola tocando con la base currulao / juga tempo I.
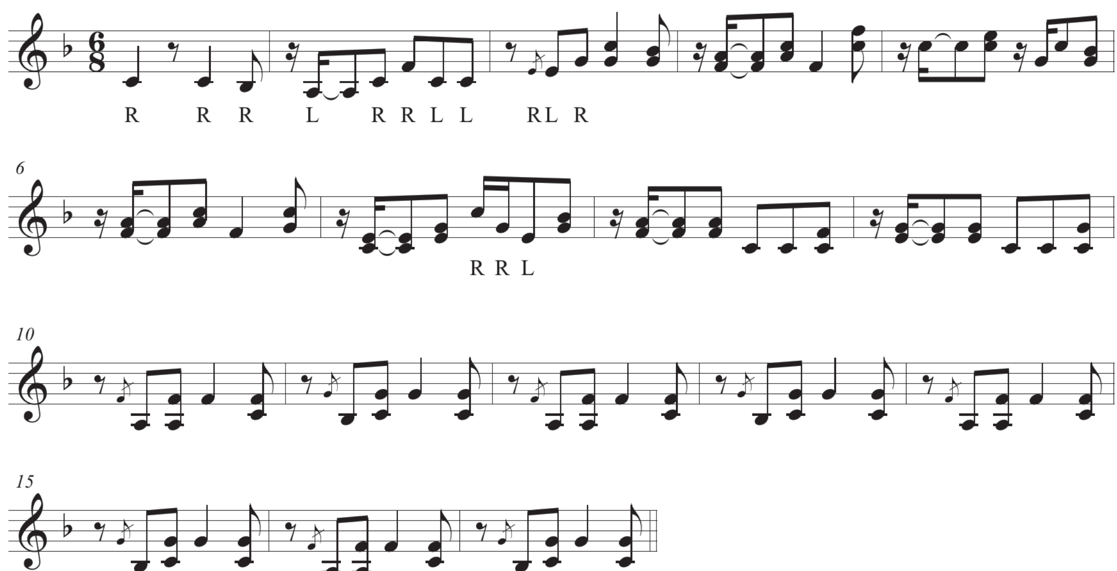


Figura 64. Entrada currulao Baudilio Cuama.

Recuerde que en muchos casos es el mismo marimbero el que canta la glosa o el chureo del currulao; por esta razón, es importante que usted intente cantar mientras toca la marimba. Escuche "José Antonio" nuevamente, notará que el chureo que canta Pacho aparece después de la introducción, una vez Gualajo ha llegado a la base estable. Después del chureo, Gualajo hace una pequeña improvisación basada en la misma introducción que ya ha presentado y, al volver a la base, Pacho canta el segundo chureo. Lo mismo ocurre con el tercer chureo. Cante primero solo con su marimba el chureo de "José Antonio" sobre la base 1 y sobre la base 13. Practíquelo luego junto con la base currulao / juga tempo II y luego, si puede manipular la grabación para tocar simultáneamente con su marimba, hágalo sobre "José Antonio" junto con Pacho. Vea los resultados en su trabajo en grupo.

Es deseable que en este momento usted esté tocando música de arrullos y currulaos con un grupo. Los ejercicios que se han planteado hasta aquí le dan herramientas suficientes, pero es necesario que desarrolle su lenguaje en su trabajo diario y escuchando el repertorio. En los ejercicios preliminares para la marimba se han propuesto ejercicios muy útiles para dar los primeros pasos en la improvisación en este instrumento. Junto con esos ejercicios, escuchar e imitar las frases de los maestros debe ser también parte de su rutina cotidiana.

La marimba en la juga

El lector recordará que, tradicionalmente, en la juga no se tocaba la marimba. Aunque muchos grupos de las regiones han grabado jugas con marimba por razones que se trataron de manera amplia en la primera parte de este trabajo, es obvio que en este género las voces tienen el papel protagónico[33]. En las jugas la marimba acompaña las voces.

Una de las particularidades de la juga, como recordará el lector, es que el ritmo armónico cambia, normalmente, cada 2 compases. El acompañamiento de la marimba debe obedecer entonces a esa característica. Por otro lado, muchas jugas comparten la misma melodía o melodías muy semejantes; así, los patrones de la marimba para acompañar las jugas están basados en esas melodías y suelen parecerse. Los seis patrones que proponemos a continuación son un buen recurso para acompañar jugas si el lector está atento a modificarlos según la melodía que acompaña.

Ejercicio 3.31 / Base juga 1

Escuche y vea la ejecución del primer patrón para la juga (carpeta de audio 4, pistas 13 y 14; carpeta de video 5, archivo 5,3a). Cántelo y apréndaselo.

- Observe nuevamente a Gualajo (recuerde que él es zurdo y por eso aparece "detrás de la marimba"). Intente reconocer los mapas de I (1, 3, 5) y V (7, 2, 4, 5). Identifíquelos en su marimba.
- Toque el patrón en su marimba junto con el maestro en el tempo I. Una vez lo tenga solucionado, pase al tempo II. Solo si le hace falta acuda a la transcripción a continuación:

---

33 El lector encontrará las características particulares de la juga en el apartado sobre las particularidades de los géneros (capítulo 4, tomo I). Si no lo ha leído aún, es importante que lo haga ahora.
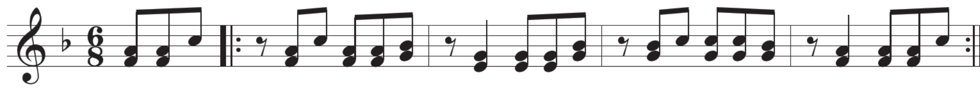


Figura 65. Base juga marimba 1.

- Tóquelo ahora sobre la base currulao / juga tempo II. Cante simultáneamente la melodía que está tocando.
- Toque el patrón una vez y, al repetirlo, intente hacer pequeñas variaciones rítmicas. Vuelva al patrón e intente pequeñas variaciones melódicas.

Ejercicio 3.32 / Base juga 2

Esta base la escuchará en la carpeta de audio 4, pistas 15 y 16, y puede ver tocar a Gualajo en la carpeta de video 5, archivo 5,3b. Como en el ejercicio anterior, trate de reconocer los mapas de I (1, 3, 5) y V (7, 2, 4, 5, 7). Cántela, memorícela. Repita la serie de ejercicios propuestos en *3. 39*.
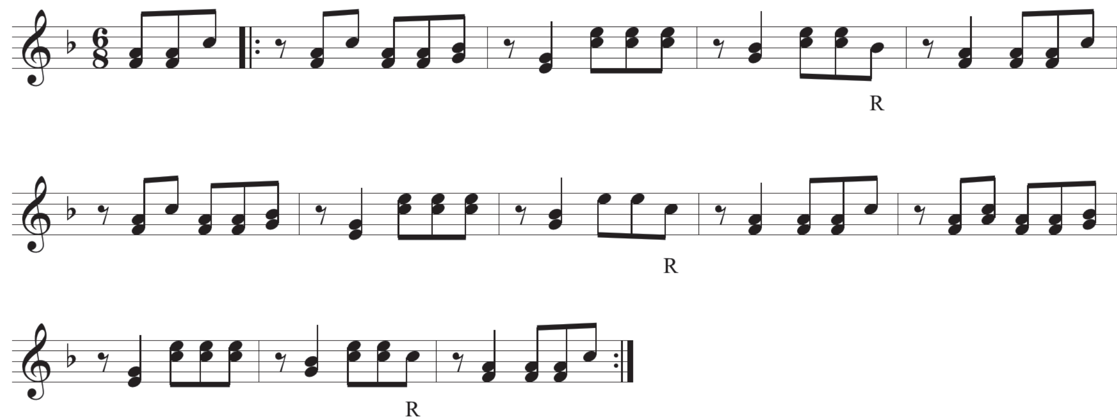


Figura 66. Base juga marimba 2.

- Los dos patrones de juga anteriores son muy parecidos a los que toca Diego Obregón en "Mi gallo corococó" y "La maravilla", del álbum *¡Arriba suena marimba!,* que grabó el grupo Naidy. Si usted tiene acceso a este álbum, intente tocar las bases junto con él.

Ejercicio 3. 33 / Base juga 3

Escuche este patrón en la carpeta de audio 4, pistas 17 y 18, y observe a Gualajo en la carpeta de video 5, archivo 5,3c. Los mapas en este caso son I (1, 3, {4}, 5, 1) y V^{4}_{3} (2, 4, 5, 7). Gualajo toca un grado 4 en este patrón, como una nota de paso durante la armonía de tónica. Repita los ejercicios anteriores para aprender esta base.

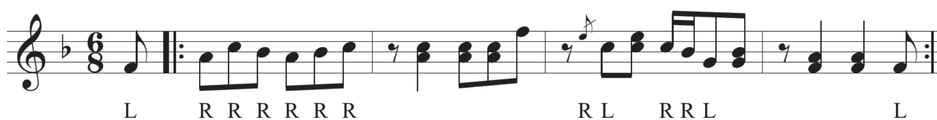


Figura 67. Base juga marimba 3.

Ejercicio 3.34 / Base juga 4 / Base juga 5

Escuche estas bases en la carpeta de audio 4, pistas 19 a 22, y vea tocar a Gualajo y a Juan Sebastián en la carpeta de video 5, archivos 5,3d y 5,3e. Observe el mapa de tónica extendido en estas bases a una octava I (1, 3, 5, 1) y el de V^{4}_{3} (2, 4, 5, 7). Trabaje estas bases de la misma manera en que lo hizo con las anteriores. No olvide, de vez en cuando, cantar simultáneamente las melodías y la percusión.

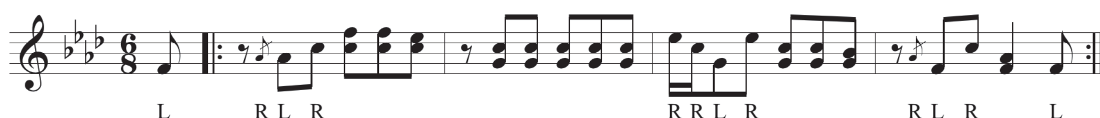


Figura 68. Base juga marimba 4.
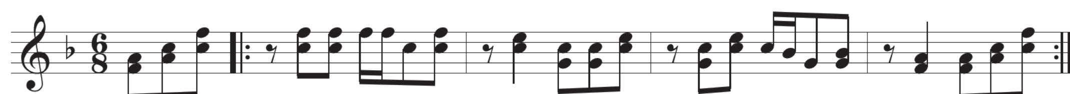


Figura 69. Base juga marimba 5.

Ejercicio 3.35 / Base juga 6

Si usted realizó los ejercicios preliminares para la marimba recomendados en la página 31 de este libro, seguramente ya resolvió esta base. Si no lo hizo todavía, le recomendamos remitirse a ese numeral, ejercicios *3.12* a *3.17*, para orientarse en la distancia de las octavas. Tocar a octavas es una técnica que aparece especialmente en las jugas. Una vez resuelta esta base le invitamos a tocar sobre "Los pastores y los reyes". Imite las melodías que Gualajo toca en esta juga y use el recurso de doblar la melodía a la octava.

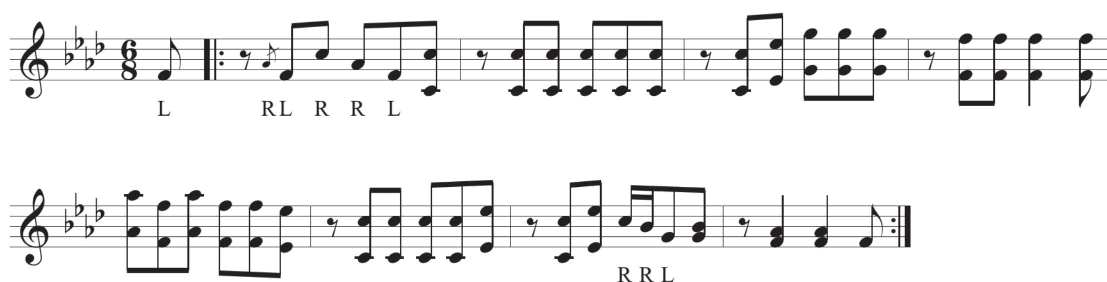


Figura 70. Base juga marimba 6.

Ejercicio 3. 36

- Escuche la base juga 6 en la carpeta de audio 4, pistas 23 y 24. Observe su ejecución en la carpeta de video 5, archivo 5,3f. Resuelva la ejecución de esta base como lo hizo con las 5 anteriores.
- Escuche atentamente "Los pastores y los reyes" otra vez, cante los coros mientras está atento a la marimba. Identifique el momento en el que se "arrulla la mano", es decir, cuando el cambio de I a V se hace cada compás.

- Toque junto con el grupo Gualajo la juga "Los pastores y los reyes" e intente hacerlo también con su grupo. Esté atento a reaccionar al cambio del ritmo armónico cuando se "arrulla la mano".
- Toque sobre otras jugas del repertorio. Intente usar el lenguaje que ya trabajó, pero también imite las bases que escucha.

Cantadoras y cantadores en el currulao y la juga

Ya hemos anotado varias veces que la lógica de aprendizaje en la formación de los músicos de la región, que apunta a imitar a los maestros y aprender directamente del repertorio en los arrullos y currulaos, es especialmente verificable en el caso de las cantadoras y cantadores. En las entrevistas, Benigna Solís y su hermana Lísida insistieron en que sus maestras fueron "las viejitas" a quienes imitaban y quienes les enseñaban las melodías y las armonizaciones (que ellas llaman "voces") en canciones específicas del repertorio. Queremos insistir aquí al lector para que escuche atentamente el repertorio. Diseñar ejercicios y vocalizaciones para que usted aprenda una manera de cantar que se parezca a la de las cantadoras y cantadores tradicionales nos parece francamente inútil. El mejor ejercicio es escuchar e imitar. Intentar encontrar en su propia voz (su propio instrumento) una manera de imitar esa manera particular de cantar. Para ello, tenga en cuenta las características de las que hablamos en el capítulo anterior.

Ejercicio 4.1

- Si su rol en el grupo se está definiendo en la marimba, nos parece importante que aprenda a tocar y cantar con ella. Ya se lo habíamos recomendado en el ejercicio 3.28, un par de páginas atrás. Si no lo había hecho, insistimos: regrese e inténtelo. Si lo había hecho, aquí queremos hacer énfasis en escuchar la manera de cantar de Pacho.
- Escuche a Pacho cantar los tres chureos sobre "José Antonio" (carpeta de audio 1, pista 4).
- Escuche ahora solo el primer chureo. Pare la grabación e imítelo. Siga la grabación y haga lo mismo con el segundo y el tercer chureo. Repita todo el ejercicio varias veces.
- Vaya nuevamente al principio del currulao y cante junto con Pacho los tres chureos. Grábese si puede y revise si su entrada es correcta y si puede imitar el fraseo. Repita el ejercicio, no una, sino, varias veces.
- Repita este ejercicio con los currulaos que tenga en su colección. Por ejemplo:
  - Marino Beltrán en la glosa de "Tolero", del álbum *Déjame subí,* del grupo Canalón.
  - Gualajo en la glosa de "Mirando", del álbum *Tributo a nuestros ancestros*, del grupo Naidy.
  - Nidia Góngora en la glosa de "Zapato al pie", del álbum *Déjame subí*, del grupo Canalón.
- Intente ahora cantar los chureos mientras toca alguna de las bases que conoce en la marimba.

Ejercicio 4.2

- Regrese a "José Antonio" y escuche la parte del currulao que sigue después de los chureos, a partir del minuto 1:40 aproximadamente. En esta sección, que "arrulla la mano", Pacho tiene un fraseo muy particular que vale la pena imitar. Como en el ejercicio anterior, escuche las frases, pare la grabación, imite a Pacho y luego intente cantar con él simultáneamente.
- Escuche otros cantadores y cantadoras en grabaciones de currulaos a las que tenga acceso y repita el ejercicio.

Ejercicio 4.3

- Escuche a Benigna cantando "Mano 'e currulao" en la carpeta de audio 1, pista 3. Concéntrese en la manera de cantar, en el fraseo.
- Escuche la primera frase, pare la grabación e imítela. Siga así con cada una de las frases hasta el final de la juga. Esté muy atento al fraseo.
- Cante ahora junto con Benigna e intente imitar de manera precisa su fraseo. ¡Grábese! No tema parar la grabación y repetir varias veces una frase hasta que lo logre.
- Imite a otras cantadoras y cantadores de jugas a los que usted tenga acceso[34].

Ejercicio 4.4

Durante todo este trabajo hemos insistido en que usted cante, al menos, los coros de las canciones que trabaja. Volvemos al tema con el siguiente ejercicio.

- Escuche el torbellino "La gallina culidura", y trate de identificar las diferentes voces en el coro. Intente cantarlas también.
- Repita el ejercicio en el currulao. Esta vez, en el chureo, intente reconocer las tres voces que contestan "eeeh" al chureo. Cante cada una. Más adelante, en el coro, intente identificar las dos voces que contestan "Ay, José Antonio". Cante cada una.
- Repita el ejercicio en "Mano 'e currulao". El coro "y esto es mano 'e currulao" tiene dos voces. Identifíquelas y cántelas.
- Repita el ejercicio con las otras canciones de la carpeta de audio 1 y con otras grabaciones a las que usted tenga acceso.
- Cante los coros del repertorio que toca con su grupo. Intente improvisar armonizaciones (voces diferentes) en los coros que según su oído funcionen.

Recomendaciones para su trabajo en grupo

Nunca se puede insistir de manera suficiente en que un material como este es más o menos inútil si usted no tiene un grupo que, de manera paralela a los ejercicios

---

34 Algunos cantadores y especialmente cantadoras del Pacífico tienen reconocimiento entre los músicos dentro y fuera de la región. Entre las cantadoras hoy reconocidas, además de Benigna Solís, están Nidia Góngora, Inés Granja Herrera (muy reconocida también por sus composiciones), María Juana Angulo, Anita Hernández, Carlina Andrade, Gladys "Titi" Bazán, entre otras. Para escuchar a algunas de ellas, así como para tener más información sobre la música de arrullos y currulaos, vale la pena visitar la Cartografía de Prácticas Musicales en Colombia http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia (Mincultura).

que aquí se plantean, le permita acumular experiencia de tocar con otras personas y tocar en contextos reales, llámese ensayo, *jam session*, encuentro con amigos, fiesta, concierto, festival, etc. Usted puede estudiar el material de manera juiciosa, pero sin un grupo sería como aprender cuidadosamente la gramática de una lengua, incluso hablarla a solas, pero no usarla para comunicarse con otros. Es posible, sí, pero triste, ¿no?. De otro lado, como ocurre con casi cualquier tipo de música, el trabajo solitario ayuda a desarrollar competencias, como construirse poco a poco una buena técnica, desarrollar un buen sentido del pulso, mejorar el sonido, etc.; pero hay aspectos que solo se pueden desarrollar en grupo: la capacidad de interactuar, estar atento a responder de manera inmediata y espontánea a lo que ocurre en situaciones reales. Por ejemplo, cuando el tempo se acelera de manera orgánica, la improvisación de uno de los cununos, una variación del golpeador, cortes que se anuncian espontáneamente con un gesto, el comienzo inesperado de una nueva sección, la cantadora de una juga que empieza a “arrullar la mano” (acelera el ritmo armónico), etc.

El trabajo en grupo, el ensayo, es un espacio en el que, además, se pueden potenciar de manera muy significativa las competencias musicales de sus integrantes. Como hemos mencionado varias veces, es importante que trabaje de manera creativa y autónoma con este material, y esto incluye el hecho de adaptar los ejercicios de manera que sean pertinentes para usted y para su grupo. A continuación presentamos un par de ejercicios a manera de ejemplo.

Para el desarrollo de un buen time feel *en grupo*

El hecho de que la gente baile o no baile cuando lo escucha, indica lo bueno o malo que puede ser un grupo al tocar el repertorio que nos ocupa. Si un grupo tiene “amarre” rítmico, esto es, si sus integrantes están compartiendo la sensación del pulso y del fraseo, el efecto es maravilloso y es casi imposible quedarse quieto. Una de las experiencias más gratificantes de participar sobre la tarima o como público en un festival como el Petronio Álvarez es compartir, como un contagio, esa sensación del fraseo. Participar activamente en ese ritual es sabroso y muy útil. Pero como no hay Petronio todos los días del año, vale la pena trabajar en sus ensayos sobre este aspecto.

Ejercicio 1.1 / Trabajo en grupo sobre las bases

- Sobre la grabación de la base que va a trabajar, todos cantan el bombo golpeador, en collar (es decir, uno a la vez) excepto el bombero, quien lo toca simultáneamente con la base. Una vez se completa el collar, se comienza uno nuevo con el bombo arrullador (quien se encarga de este instrumento lo toca junto con la base, mientras los otros cantan el patrón); luego se continúa con el cununo macho y así sucesivamente hasta completar collares de todos los instrumentos.
- Una variación del ejercicio anterior. Sin instrumentos, solo cantando, hacer collares con los patrones básicos, pero siempre cambiando el patrón cuando cambia la persona: es decir, si quien comenzó lo hizo con el patrón del golpeador, quien sigue debe hacerlo con un patrón diferente y así sucesivamente.
- Repetir los ejercicios anteriores sin la grabación.

- Nuevamente con la grabación, cada uno toca la base en su instrumento. Silencie la grabación, escuche y observe los resultados.
- Repita el ejercicio anterior con el grupo, esta vez, por ejemplo, sobre "Mano 'e currulao", si se ha estado trabajando la base de currulao o juga; además intente cantar el coro. Atención al tempo, porque se acelera bastante.
- Busque maneras de trabajar en grupo los ejercicios preliminares para desarrollar una buena sensación de la métrica sobre el compás de 6/8, en el capítulo 1 de este tomo.

Ejercicio 1.2 / Trabajo en grupo sobre las variaciones de la percusión

- Si el grupo tiene paciencia, se puede trabajar con cada una de las variaciones, o al menos con las que considere más interesantes, de la misma manera en que se indicó en el ejercicio anterior. Es buena idea intercalar en el collar la variación con alguno de los patrones de la base de manera que se comprenda la relación de la variación con cada uno de los patrones de los otros instrumentos.
- Trabaje a manera de rondó: todos tocan dos compases la base y en los dos compases siguientes alguno toca variaciones sobre su instrumento, sin el resto de la base. Esto se repite cambiando el solista cada vez.
- Todo el grupo toca la base a bajo volumen y uno de los cununos improvisa. Cuando este toma la base del macho el otro empieza a improvisar.
- Repita los ejercicios de trabajo con la base cambiando de instrumento. Normalmente, en este repertorio cada músico puede tocar al menos los patrones básicos de cada instrumento.

Patrones de entrada de la percusión

Es estilístico en la música de arrullos y currulaos que los grupos desarrollen patrones sencillos (por lo general al unísono) que sirven como entrada de los temas y que, a veces, establecen el tempo con el que se va a tocar una pieza. Es importante escuchar con su grupo diferentes patrones de entrada del repertorio y trabajarlos. A manera de ejemplo, veamos la entrada de la juga "Los pastores y los reyes".

Ejercicio 2.1

- Escuche varias veces la entrada de la percusión en "Los pastores y los reyes" con su grupo (carpeta de audio 1, pista 12), es decir, la versión sin marimba. Intenten, entre todos, reconocer el patrón de entrada y cantarlo con onomatopeyas en la voz, por ejemplo:

Cununo macho
tu pa pa pa tu pa tu
Cununo hembra
tu tu pru cu tu cu tu
Bombo arrullador
bum bum bam - bu - co bam - bu - co bam
Bombo golpeador
ta ta cum ta ta tá cum
Guasá 1
sh sh sh tch sh tch sh
Guasá 2
sh sh sh sh sh sh

Figura 71. Entrada de la percusión en "Los pastores y los reyes"

- A una seña del líder, cada uno intente tocar sobre su instrumento el patrón que ya ha reconocido con la onomatopeya.
- Aclare la entrada del patrón con todo el grupo, contando el compás de 6/8 o a una seña de un líder.
- Una vez establecido el patrón, practique varias veces la entrada con el cantador o cantadora, y en este caso también con la marimba.

Ejercicio 2.2

- Escuche otros temas del repertorio a los que tenga acceso con su grupo y concéntrese en los patrones de entrada. Escoja algunos y practíquelos como se indicó en el *Ejercicio 2.1.*
- Busque con su grupo crear otros patrones de entrada que le parezcan estilísticos según el repertorio que esté tocando.

Entrada de la marimba, chureo o glosa

Ya hemos mencionado que en este repertorio es normalmente el marimbero quien canta las glosas o chureos del currulao. Tocar la marimba y cantar no es tarea fácil, pero el trabajo con grupo puede ayudar.

Ejercicio 3.1

- Escuche nuevamente con su grupo la entrada del currulao "José Antonio". Ojalá todo el grupo esté muy atento al comportamiento de la marimba: entre chureo y chureo, la marimba sale de la base, improvisa en el registro agudo y recuerda la introducción de la requinta. El nuevo chureo aparece cuando se restablece la base.

- Intente tocar con su grupo, repitiendo varias veces la entrada en *loop* del currulao "José Antonio" (con los tres chureos). Una vez el marimbero toque la entrada y llegue a la base, alguien más —si el marimbero aún no puede hacerlo— se encarga de cantar el chureo. Todos responden al chureo. Para el segundo chureo, el marimbero intenta cantar junto con el cantaor. Para el tercer chureo escucha, para el siguiente vuelve a cantar, y así sucesivamente.
- Es buen ejercicio si todos en el grupo aprenden el chureo cantándolo al tiempo o turnándose la responsabilidad (todo el grupo apoya al marimbero). No espere poder cantar y tocar el primer día si nunca lo ha hecho. Grabe las sesiones y haga un diagnóstico de los progresos.
- Practique con su grupo entradas de otros currulaos del repertorio.

Últimas recomendaciones: para los ensayos

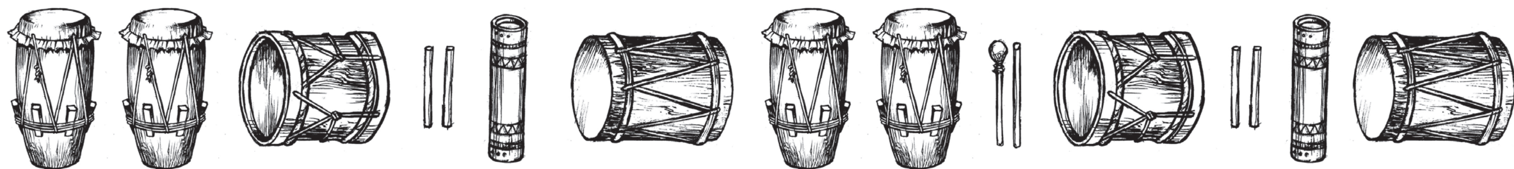
- Si su grupo se convierte en un grupo estable es recomendable tener siempre proyectos en perspectiva: participación en festivales, conciertos, una grabación. Un proyecto ayuda a organizar el trabajo de cada sesión y a tener objetivos claros en el ensayo. Anote las posibilidades de repertorio.
- Grabe el trabajo de cada sesión y escuche la grabación con los demás. Esto les permitirá hacer un diagnóstico y definir el trabajo del próximo ensayo.
- Haga una pausa hacia el final del ensayo. Una sensación de "volver a empezar" hace el último tercio de trabajo muy productivo y deja siempre una sensación positiva.
- Permita que haya cambio de líder del ensayo en cada sesión, ya que esto puede ocurrir orgánicamente y ser muy útil para los procesos de aprendizaje de cada miembro del grupo.
- No olvide que escuchar y observar tocar, conocer el repertorio, conocerlo cada día más son condiciones permanentes del aprendizaje de cualquier tipo de música. Escuchar y observar en grupo es una actividad, además de agradable, muy útil, pues alguien puede identificar aspectos que no son tan obvios para otros.
- Cantar, cantar, cantar; bailar, bailar, bailar: recuerde incluir en sus ensayos ejercicios (como los que le hemos propuesto en este material) que ayuden a todos en el grupo a cantar y bailar el repertorio. Cantar y tocar o bailar y tocar no es fácil en un primer ensayo, tampoco en el segundo; sin embargo, si todos en su grupo logran hacerlo, seguramente el sonido será más "sabroso".



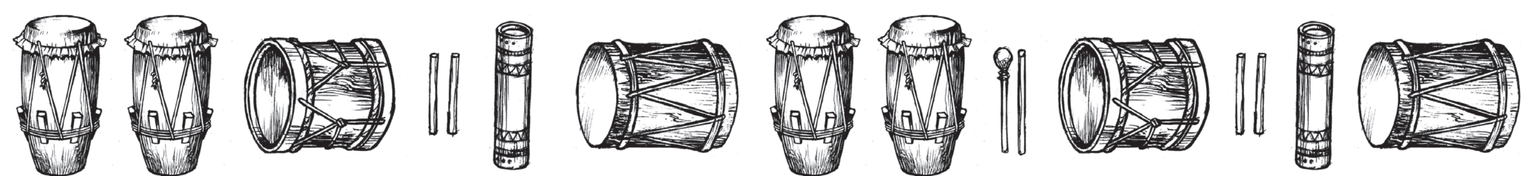
EPÍLOGO

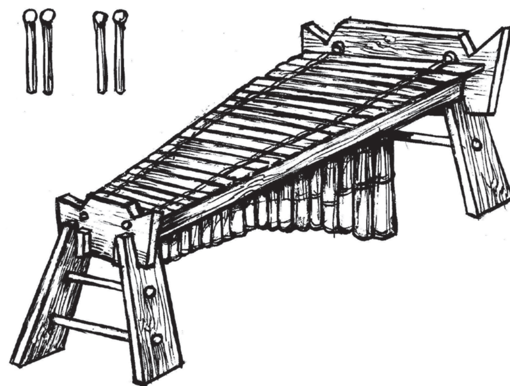
Uno de los conceptos pedagógicos que aparece con frecuencia en la mayoría de nuestras conversaciones con los músicos que entrevistamos es el que se refiere a la importancia de aprender los aspectos básicos para, más adelante, buscar un lenguaje propio cuyo desarrollo es responsabilidad de cada uno. Con el método que hemos presentado pretendemos ayudar al lector a la apropiación consistente de los elementos básicos de la música de arrullos y currulaos. Su trabajo, sin embargo, no termina aquí y lo espera un camino muy interesante de desarrollo con las herramientas que le proponemos. Lo hemos señalado antes, pero permítanos señalarlo una vez más: este libro no puede reemplazar el contacto directo con los músicos, compañeros, amigos, colegas, con quienes su práctica cotidiana se hace realidad y se potencia, así como tampoco reemplaza los espacios (ensayos, conciertos, sesiones, parrandas, festivales, grabaciones, etc.) en donde aquella práctica cobra sentido. Ojalá este libro sea para el lector un material que contribuya a su desarrollo como músico o investigador. Le agradecemos por tenerlo en sus manos.

Nos gustaría agradecer también a todos los músicos que nos asesoraron en la realización de este trabajo, al Grupo Gualajo, a las cantadoras del grupo Los hijos del Pacífico, a todos los músicos entrevistados. Especialmente quisiéramos agradecer a Ferney Segura, La Wey, por sus clases en la Universidad Javeriana, así como por sus talleres y comentarios. Ha sido un privilegio contar con un interlocutor que, como La Wey, a partir de su experiencia cuando era niño y asistía a los talleres de música en la Casa de la Cultura en Guapi, y a aquella como músico profesional en Cali y en Bogotá, nos ofreció la posibilidad de pensar metodologías que consideran tanto las experiencias en ámbitos académicos como las lógicas de aprendizaje de músicos populares y tradicionales. Es todavía largo el camino por recorrer en este sentido, y este material, como nuestro trabajo anterior, quiere contribuir en esa dirección.



APÉNDICES





Transcripciones de los temas grabados

Divino Antonio

Tradicional

Voz

Marimba

Co - ge - lo di - vi - no_An - to - nio, co - ge - lo di - vi - no_An -

4

to - nio que si no lo co - ge yo lo co - ge - ré, que si no lo co - ge yo lo co - ge -

8

ré, que si no lo co - ge yo lo co - ge - ré, que si no lo co - ge - yo lo co - ge -

12

ré. Ma - ña - na de ma - ña - ni - ta, ma - ña - na de ma - ña -

3

16

ni - ta que si no lo co - ge yo lo co - ge - ré, que si no lo

y sigue...

Los pastores y los reyes

Voz

Marimba

Vie - nen ba - jan - do los pas - to - res y los re - yes ahí vie -

5

- - nen ba - jan - do, í los pas - to - res y los re - yes los pas - to -

9

- res y los re - yes, (los pas - to - res y los re - yes) los pas - to -

13

- res y los re - yes, (los pas - to - res y los re - yes) es - ta no -

17

- che es no - che bue - na, í, (los pas - to - res y los re - yes) u - na no -

21

- che muy bo - ni - ta, u (los pas - to - res y los re - yes)

y sigue...

Mano 'e currulao

Tradicional

A

ad libitum

U - na ma-no'e cu-rru-la - o es lo que les voy a can-tar U-

5 a tempo

na ma-no'e cu-rru-la - o es lo que les voy a can-tar pa' que to-dos los pre-sen-

10

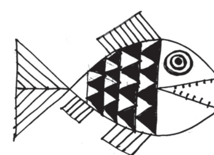
- tes nos pon-ga - mos a bai-lar, pa' que to-dos los pre-sen - tes nos pon-ga -

15 B

- mos a bai-lar. Sue - na, sue-na la ma-rim - ba y es - to es ma-no'e cu-rru-lao.

20

Sue - na, sue-na la ma-rim - ba y es - to es ma-no'e cu-rru-lao. *y sigue...*



José Antonio

Francisco "Pacho" Banguera

A

Entrada marimba

Marimba requinta

Marimba bordón

6

M. r.

M. b.

10

M. r.

M. b.

14

M. r.

M. b.

18

M. r.

M. b.

21

M. r.

M. b.

24

M. r.

M. b.

28

M. r.

M. b.

B

Chureo

Voz

O - io - i - io - ay se fue

M. r.

M. b.

34

Voz

O - í An - to - - - nio u

Coro

eh

M. r.

M. b.

37

Coro

M. r.

M. b.

41

M. r.

M. b.

44

repite con variaciones

M. r.

M. b.

C **Coro**

Voz: Jo - sé‿An - to - - - nio, Jo - sé‿An - to-

Coro: Ay__ Jo - sé‿An - to - nio,____

M. r.

M. b.

50

Voz: - nio, o - ne - ne - nei,

Coro: Ay__ Jo - sé‿An - to - nio,____ Ay__ Jo - sé‿An - to-

M. r.

M. b.

53

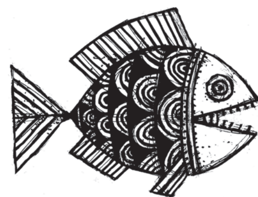
Voz: o - ne - ne - nei

Coro: - nio,____

M. r.

M. b.

y sigue...



La gallina culidura

A

Intro

"Gualajo"

Voz

Coro

Marimba requinta

Marimba bordón

6

M. r.

M. b.

11

M. r.

M. b.

17

M. r.

M. b.

23

M. r.

M. b.

29

M. r.

M. b.

B

Versos

Voz: Ya vie-ne Ya vie-ne a mon-tar-

Coro: la cu-li-du - ra, la cu-li-du - ra,

M. r.

M. b.

39

Voz: - se a mon-tar - se y to-da

Coro: en el fo-gón, en el fo-gón,

M. r.

M. b.

43

Voz: la y to-da la que po-ne hue-

Coro: la gen-te di - ce, la gen-te di - ce,

M. r.

M. b.

47

Voz: - vo que po-ne hue - vo

Coro: por mon-tón. por mon-tón.

M. r.

M. b.

y sigue...

Comadre araña

Tradicional

A Intro

Voz

Marimba

5

10

16

22

B Estrofa

En mil - no - ve - cien - tos - u - no, en mil - no - ve - cien - tos - u -

31

- no, el sa - po su - bió pa'l cie - lo, el sa - po su - bió pa'l cie -

35

- lo, en la___ jun - ta de la‿a - ra - ña, en la___ jun - ta de la‿a - ra -

39

- ña, y‿el can - ti - co que can - ta - ba, el can - ti - co que can - ta

C Coro

Ay com - pa - dre sa - po de - je la bu -

co - ma - dre‿a - ra - ña ca - gó ca - bu - ya,

47

- lla, Ay com - pa - dre sa - po can - te‿o - tra ju -

co - ma - dre‿a - ra - ña ca - gó ca - bu - ya,

51

- ga,

co - ma - dre‿a - ra -

y sigue...

Los zapatos

Ezequiel Sinisterra

A

Marimba

4 (marimba)

8

12

B Estrofa

16

Nos in-vi - ta-ron a u-na fies - ta y sa - lí a la ciu-dad,

20

nos in-vi - ta-ron a u-na fies - ta y sa - lí a la ciu-dad

24

a com - prar u-nos za-pa - tos pa-ra po-der-los tra-jear,

28

a com - prar u-nos za-pa - tos pa-ra po-der-los tra-jear.

32
Y se me‿o - cu - rrió la‿i - de - a de com-
35
- prar-le‿a mi mu-jer, Y se me‿o - cu - rrió la‿i - de - a de com-
39
- prar-le‿a mi mu-jer, ay! un par de ta - co - nes pa - ra
43
que lu - cie - ra bien, ay! un par de ta - co -
46
- nes pa - ra que lu - cie - ra bien. E -
49
- lla se los mi - dió y se pa - ró muy campan -
3
52
- te, E - lla se los mi - dió y se
3

55

___ pa - ró muy cam-pan - te, pe-ro‿a - pe-nas mar - có tres

58

pa - sos los za - pa-tos la trai - cio - na - ron, pe-ro‿a -

61

pe-nas mar - có tres pa-sos los za - pa-tos la trai-cio-na - ron. Los za -

C Coro

pa-tos, los za - pa-tos en-fer - ma-ron a mi mu-jer.___ Los za -

69

pa-tos, los za - pa-tos en-fer - ma-ron a mi mu-jer.___ Ja -

73

más, ja-más, ja - más se los___ vol - ve-rá‿a po - ner.___ Ja -

77

más, ja-más, ja - más se los___ vol - ve-rá‿a po - ner.___

y sigue...

Alabao

Tradicional

Alto 1
Cuan - do_un pe - ca - dor se mue - re mi Dios lo re - ci - be_a - llá,

Alto 2
Cuan - do_un pe - ca - dor se mue - re mi Dios lo re - ci - be_a - llá,

Alto 3
Cuan - do_un pe - ca - dor se mue - re mi Dios lo re - ci - be_a - llá,

Tenor
Cuan - do_un pe - ca - dor se mue - re mi Dios lo re - ci - be_a - llá,

8

A 1
mi Dios lo re - ci - be_a - llá. A - brí la puer - ta San Pe - dro

A 2
mi Dios lo re - ci - be_a - llá. A - brí la puer - ta San Pe - dro

A 3
mi Dios lo re - ci - be_a - llá. A - brí la puer - ta San Pe - dro

T
mi Dios lo re - ci - be_a - llá. A - brí la puer - ta San Pe - dro

16

A 1
que - ta_al - ma quie - re en - trar, que_es - ta_al - ma quie - re en - trar. A

A 2
que_es - ta_al - ma quie - re en - trar, que_es - ta_al - ma quie - re en - trar. A

A 3
que - ta_al - ma quie - re en - trar, que_es - ta_al - ma quie - re en - trar. A

T
que_es - ta_al - ma quie - re en - trar, que_es - ta_al - ma quie - re en - trar. A

Canto de boga

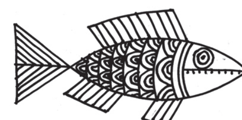
Tradicional

Por de-ba-jo de mi ca - sa, oí ve, co-rre‿el a-gua‿a bor-bo - llón, o - í, oí
le - ra, oí ve, no me‿ha-gas os - cu - ri - dad o - í, oí

5
ve, por de-lan-te bue-na ca - ra, oí ve, por de-trás mur-mu-ra - ción, o - í, oí
ve, dé-ja-me den-trar a o - tro oí ve, que me ten-ga vo-lun - tad,— o - í, oí

9
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí ve. Qui-ta - te de mi‿es-ca
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí

13
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí ve.



Canción de cuna

Tradicional

Io - ro - gua - gua iu - ru - té, io - ro - gua - gua_ iu - ru - té, duér - me -

5 te__ ne - gro Jo - sé, duér - me - te__ ne - gro Jo - sé. Dor - mi - te mi

9 ni - ño que ten - go que‿ha - cer, la - var los pa - ña - les‿y sen - tar - me‿a - co - ser. Io - ro -

13 gua - gua iu - ru - té, io - ro - gua - gua_ iu - ru - té, duér - me - te__ ne - gro Jo -

18 sé, duér - me - te__ ne - gro Jo - sé. Io - ro - gua - gua iu - ru - té, io - ro -

23 gua - gua_ iu - ru - té,__ io - ro - gua - gua iu - ru - té, io - ro - gua - gua_ iu - ru -

28 té, duér - me - te__ ne - gro Jo - sé, duér - me - te__ ne - gro Jo - sé. Dor - mi - te mi...

y sigue...

Transcripciones de percusión

Convenciones de percusión

Cununo

Quemao

Abierto

Bombo

Palo

Abierto

Tapao

Guasá

Seco

Largo

Bunde

Base del bunde

Cununo macho

L R L L R L R L L R

Cununo hembra

R L R L R L R L R L R L

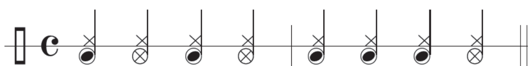
Bombo 1

Bombo 2

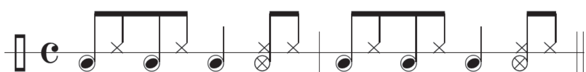
Guasá 1

Bases y variaciones del bombo en el bunde

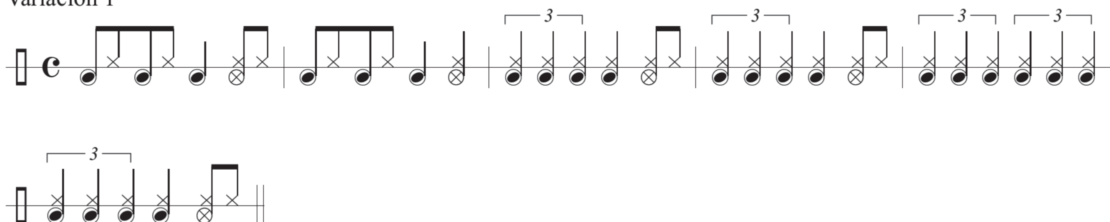
Base 1



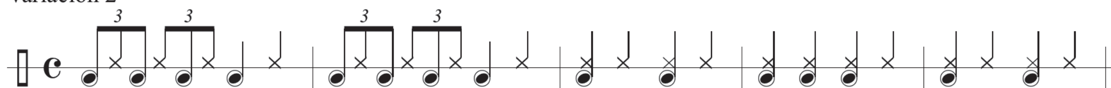
Base 2



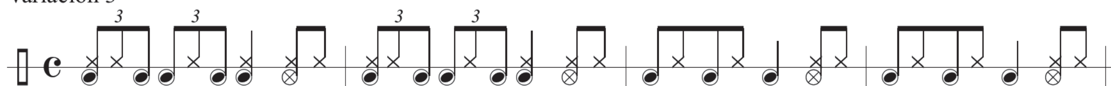
Variación 1



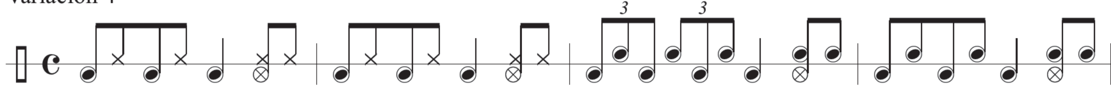
Variación 2

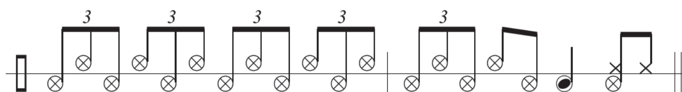


Variación 3



Variación 4





Bases y variaciones del cununo en el bunde

Base cununo macho



Base cununo hembra



Variación 1



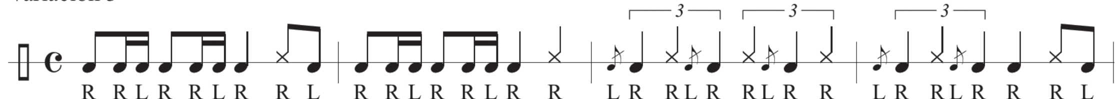
Variación 2



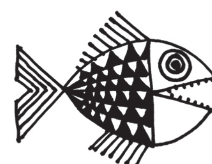
Variación 2



Variación 3
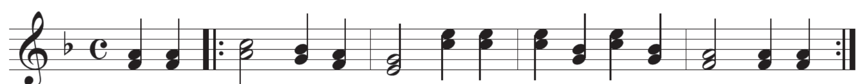






Bases de la marimba en el bunde

Base bunde 1



Base bunde 2

Base bunde 3

Base bunde 4

Base bunde 5

Currulao y juga

Base del currulao, juga, juga grande y torbellino

Cununo macho
6/8
R L R L

Cununo hembra
6/8
LR L R L R

Bombo arrullador
6/8

Bombo golpeador
6/8

Guasá 1
6/8

Guasá 2
6/8

Bases y variaciones del bombo golpeador en el currulao y la juga

Base 1
6/8

Base 2
6/8

Variación 1
6/8

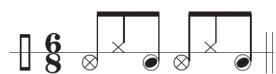
Variación 2
6/8

Variación 3
6/8

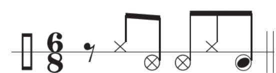
Variación 4
6/8
R L R R L R L R R L R L R R L R L R R L R L R L

Bases y variaciones del bombo arrullador en el currulao y la juga

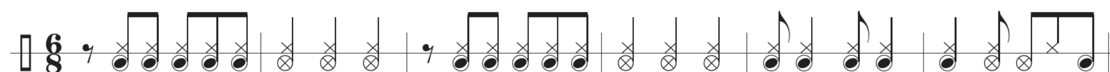
Base 1



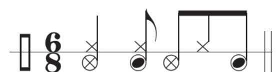
Base 2 (usada en algunas pistas)



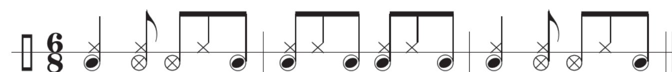
Variación 1



Variación 2 (también se usa como base)



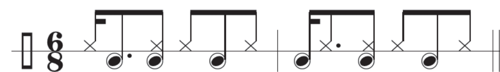
Variación 3



Variación 4

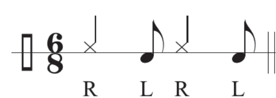


Variación 5



Bases y variaciones del cununo en el currulao y la juga

Base cununo macho



Base cununo hembra



Variación 1



Variación 2



Variación 3



Variación 4



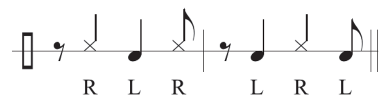
Variación 5



Variación 6
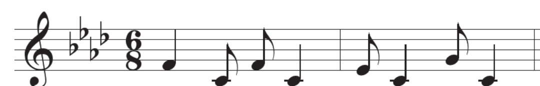


Variación 7
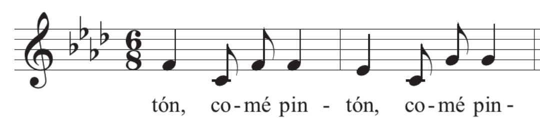


Bordones
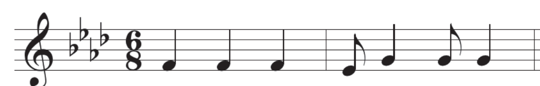
Bordón 1
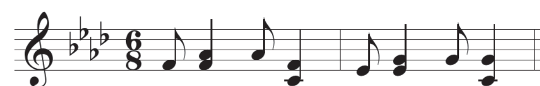


Bordón 2



Bordón 3
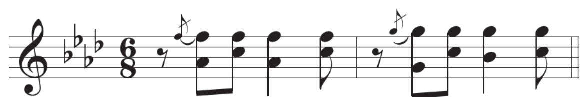


Bordón 4



Bases usuales de la marimba en el currulao o bambuco viejo
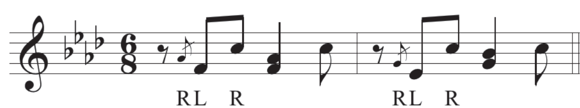
Base currulao 1



Base currulao 2
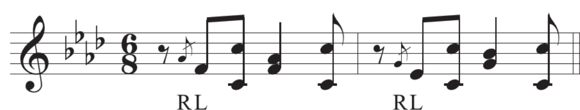


Base currulao 3
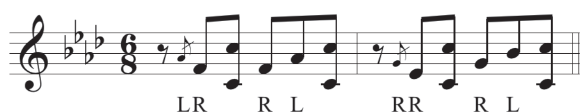


Base currulao 4
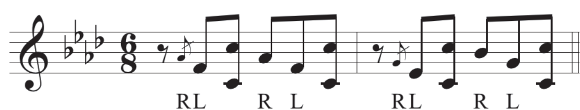


Base currulao 5



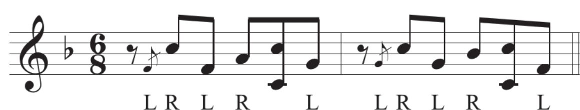
Base currulao 6



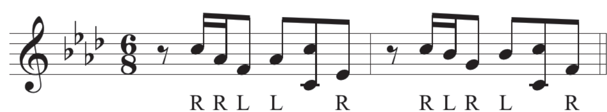
Base currulao 7
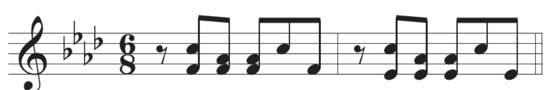


Base currulao 8



Base currulao 9
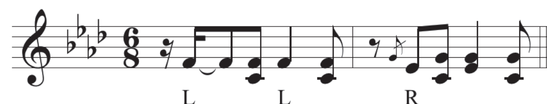


Base currulao 10
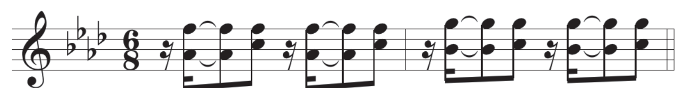


Base currulao 11
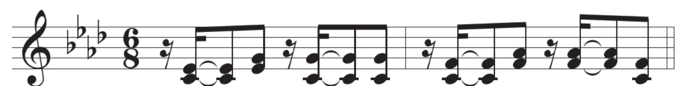


Base currulao 12
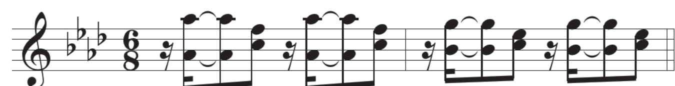


Base currulao 13
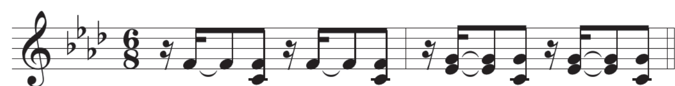


Base currulao 14
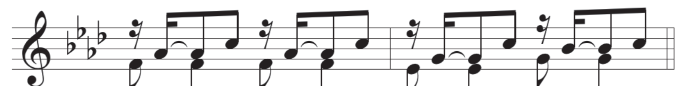


Base currulao 15



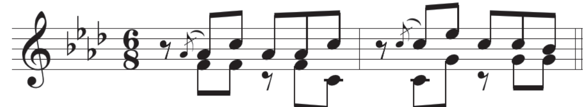
Base currulao 16
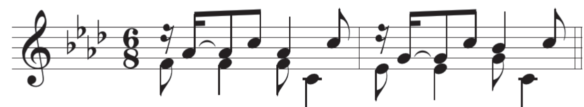


Base currulao 17
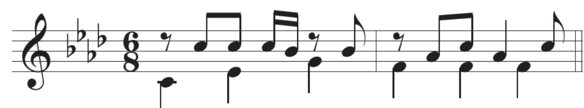


Base currulao 18
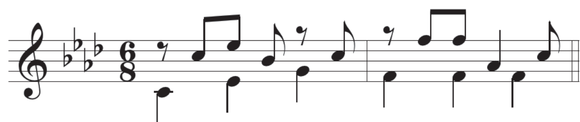


Base currulao 19
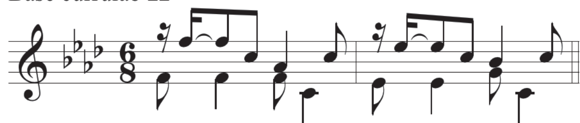


Base currulao 20



Base currulao 21



Base currulao 22



Ejemplos de entradas de la marimba en el currulao

Entrada Marino Beltrán

R R R R R RL R R L RL R R L R RL R RL R L R

RL R RL RL

L R L L RL R R L RL L RL L

RL L RL L RL L

Entrada Gualajo

RL R RL L

Entrada Baudilio Cuama

R R R L R R L L
RL R
RRL

Bases de la marimba en la juga

Base juga 1

Base juga 2

R
R R
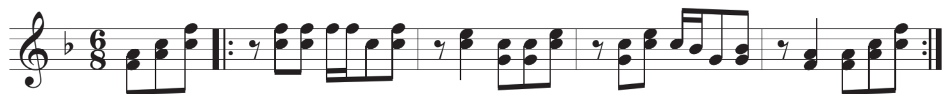
Base juga 3

L R R R R R R RL RRL L

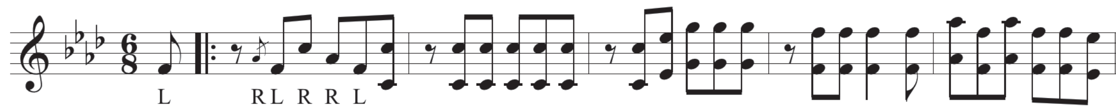
Base juga 4
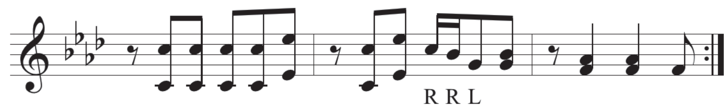
L RL R RRL R RL R L

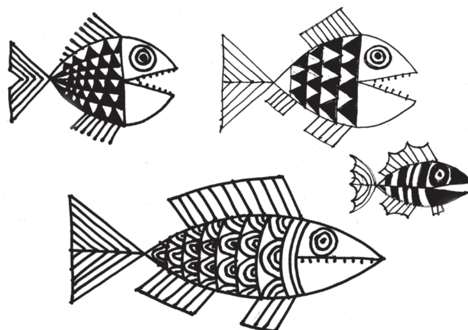
Base juga 5



Base juga 6







Músicos



Benigna Solís



Lísida Solís



Benigna y Lísida Solís



José Antonio Torres "Gualajo"



Jáyer Torres



Francisco "Pacho" Banguera



Víctor Banguera



Ezequiel Sinisterra



Kelly Perlaza



Daniel Solís



Juan Carlos Mulato

Biografías de los músicos

JOSÉ ANTONIO TORRES, "GUALAJO"

Nacido en Guapi, Cauca, Gualajo es un reconocido intérprete de marimba y constructor de instrumentos tradicionales, tal como lo fueron su padre José Torres y su abuelo Leonte Torres. En 1984, viajó por primera vez fuera del país para interpretar la música tradicional del Pacífico sur y realizó una serie de conciertos en Francia (París, Dijon, Beugne y Lombard). Para ello contó con el apoyo de Gloria Triana, entonces directora de Colcultura, y el bailarín Carlos Franco.

A principios de los noventa murió su padre y se trasladó a vivir a Buenaventura y, poco tiempo después, a la ciudad de Cali, donde comenzó en firme su actividad musical profesional, tanto en la interpretación como en la enseñanza.

A finales de los noventa, Gualajo conforma el grupo Naidy, junto con Irlando "Maki" López. Con este grupo grabó los discos *Cosechando una semilla* y *Tributo a nuestros ancestros*, los cuales constituyen hoy una referencia obligada en el ámbito de la música tradicional del Pacífico sur colombiano.

Posteriormente, con la ayuda del músico Juan David Castaño, grabó en Bogotá el disco *Esto sí es verdás*, ya no con el grupo Naidy sino con lo que sería desde entonces su propia agrupación, el Grupo Gualajo, el cual se ha mantenido hasta el día de hoy (aunque con algunos cambios en su configuración). Este disco acercó a Gualajo a la actividad musical de la capital del país, y dicho contacto no demoró en dar importantes frutos: su música comenzó a ser objeto obligatorio de consulta para todos aquellos que querían lanzar nuevas propuestas musicales basadas en la investigación de las músicas tradicionales colombianas. Igualmente, fue invitado a las más prestigiosas universidades de la capital a realizar talleres, seminarios y conciertos. De todo este proceso pedagógico surgieron nuevas propuestas musicales que lograron fusionar los sonidos de la marimba con músicas más urbanas, lo cual se materializó en grupos como Nueva Cultura, Curupira, Sóyame la Marimba, Chocquibtown, La Mojarra Eléctrica, Alé Kumá, SideStepper, La Revuelta y María Mulata, entre otros.

Gualajo ha recibido numerosos premios y distinciones por su actividad musical, entre los cuales cabe destacar la obtención del premio al mejor marimbero en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en tres ocasiones, así como el homenaje que se le realizó en el mismo festival en el 2009.

En el año 2009, bajo la dirección del músico Tito Medina, realizó el trabajo discográfico, titulado *El pianista de la selva*.

Grupo Gualajo

A pesar de haberse conformado hace apenas algunos años en la ciudad de Cali, el Grupo Gualajo cuenta con un interesante recorrido dentro del medio musical. En el 2003 realizaron su primer trabajo discográfico, titulado *Esto sí es verdás*, en el cual se destacan importantes piezas de la tradición musical como "El florón", "José Antonio" y "Del cielo cayó una rosa". Su trabajo musical los ha hecho merecedores de importantes premios y reconocimientos dentro de los festivales y encuentros de músicas nacionales e internacionales en los que han participado: Marimba de oro en tres ocasiones, otorgada al Maestro Gualajo en el marco del Festival Petronio Álvarez, realizado en la ciudad de Cali; invitados al Festival del Imaginario, realizado en la ciudad de París en el 2009; y participantes en la celebración de los quince años de buenas relaciones entre Rusia y Colombia, celebrado en la ciudad de Moscú el mismo año, al igual que un sinnúmero de presentaciones en los distintos escenarios del país. En el 2008, el director de la agrupación fue condecorado por el Ministerio de Cultura con la Medalla al Mérito Cultural de la cultura afrocolombiana.

En el 2009 lanzan al mercado el álbum titulado *El pianista de la selva*, bajo la producción general de Tito Medina. En este trabajo fueron invitados músicos destacados dentro de la tradición musical del Pacífico sur colombiano: Hugo Candelario González, Juanita Angulo, Beatriz Bazán, Liomedes Portocarrero y Benigna Solís. En el 2010 se reeditó *Esto sí es verdás*, con un nuevo tema: "Los perritos de mi abuela". Este álbum estuvo nominado a los premios Shock 2010.

Para la realización de este trabajo, los miembros del grupo fueron: Jáyer Torres, Víctor Manuel Banguera Angulo, Francisco Antonio Banguera Angulo, Ezequiel Sinisterra Grueso, Juan Carlos Mulato Castillo, William Daniel Solís Cambindo, Kelly Perlaza Perlaza y José Antonio Torres "Gualajo". Como cantadoras invitadas estuvieron Benigna Solís y Lísida Solís. En posproducción se adicionaron voces del grupo Los hijos del Pacífico, dirigido por Óscar Montaño.

BENIGNA DE MARÍA SOLÍS TORRES

Nacida en Guapi, pueblo situado en las costas del departamento del Cauca, es una cantadora que se siente privilegiada por haber nacido entre el río Guapi y el mar Pacífico.

A través de talleres que ha realizado en pueblos, ciudades y países, Benigna es una de las pocas cantadoras que ha dedicado su vida a la conservación y difusión de los cantos y ritmos autóctonos tradicionales del Pacífico sur colombiano.

Como parte de su experiencia en la gestión y realización de eventos culturales, Benigna trabajó como asesora y constructora de los programas de televisión Yuruparí, realizó los parámetros del Festival de la Marimba de la gobernación del Valle del Cauca y fue asesora y constructora del programa de televisión *Velorio negro*.

Como parte de su experiencia como intérprete, dirigió y asesoró su propio trabajo musical en el disco *Cantadoras* de la agrupación Alé Kumá. Actualmente dirige su propia agrupación: Belaje del Pacífico.

Benigna es el producto ancestral musical de cinco generaciones de músicos y cantautores, y se considera a sí misma la base y el sostén de la identidad cultural de por lo menos una zona del país y considera también que el Congreso de la República

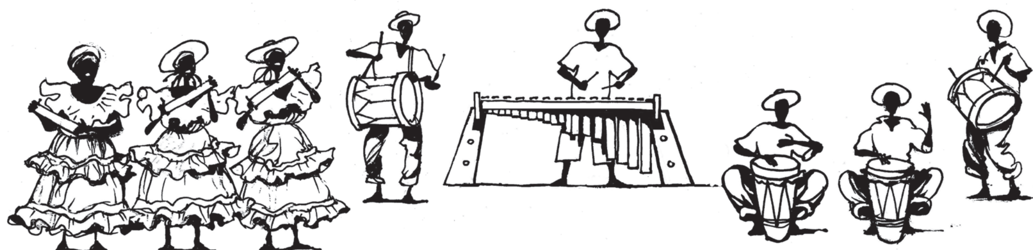
de Colombia está en mora de promulgar una ley que cuide y proteja a personas como ella, que han dedicado su vida a formar culturalmente el territorio colombiano.

LÍSIDA SOLÍS TORRES

Nacida en Guapi, pueblo situado en la región costera del departamento del Cauca. De la mano de su hermana Benigna ha realizado trabajos de investigación de los cantos y ritmos de la música ancestral del Pacífico sur colombiano. Ha centrado su labor como investigadora en el manejo e interpretación del guasá.

Se ha caracterizado siempre por hacer la voz aguda de los cantos representativos del Pacifico sur, y para ello contó con la preparación de sus bisabuelos y de su difunta abuela Mamaíta. Por eso, al igual que su hermana, considera que ha puesto su grano de arena para la conservación cultural ancestral de su región y de su país.

Actualmente hace parte de la agrupación Belaje del Pacífico, que creó junto con Benigna con el fin de conservar y difundir los cantos y ritmos del Pacífico.



Listado de músicos representativos

En el siguiente cuadro presentamos algunos de los músicos que han hecho parte de agrupaciones que tocan el repertorio del conjunto de marimba. Hemos tomado, entre otros, nombres de integrantes de algunas de las agrupaciones que han participado en el Festival Petronio Álvarez, por ejemplo, grupo Socavón de Timbiquí, grupo Naidy, grupo Buscajá, grupo folclórico La Experiencia, Bahía Trío + Voz, Voces de la Marea, grupo Canalón, grupo Herencia de Timbiquí, grupo Palmeras del Pacífico, etc.

Cantadoras / Cantores	Marimberos	Percusionistas
Inés Granja Herrera	José Antonio Torres "Gualajo"	Jáyer Torres
Libia Olivia Bonilla	Silvino Mina	Víctor Manuel Banguera Angulo
Juana María Angulo	Genaro Torres	Francisco Antonio Banguera A.
Ana Hernández	Justino García	Ezequiel Sinisterra Grueso
Carolina Andrade	Aquino Rodríguez Yezquen	Juan Carlos Mulato Castillo
Liomedes Puertocarrero	Baudilio Cuama Rentería	William Daniel Solís Cambindo
Gladys "Tití" Bazán	Marino Beltrán Balanta	Irlando "Maky" López
Nidia Sofía Góngora	Diego "Yiyo" Obregón	Alirio Suárez Díaz
Benigna Solís	Wilmer Venté	Isaís "Saxo" Carabalí
Lísida Solís	Faustino Carabalí	Alfredo Sinisterra Garcés
Yuly Magali Castro	Yener Efrén Ruiz Silva	Gilberto Herrera Solís
Targelia Sinisterra	Alexis Montaño Moreno	Danilo Cuenú
Cecilia María Zúñiga	Ferney Segura "La Wey"	Ángel Manuel Bonilla
Leibniz Ghelen Riascos	Jaime Andrés Ramos	Hermes Díaz
Rumalda Valencia	Senén Hurtado	Esteban Bonilla
Luz Marina Sinisterra	Wilson Achinco	Yonathan Zamora
Lida Lorena Vente	María Elena Achinco	Johan Edward Valencia
Yorleni Ramírez Sinisterra	Carlos Enrique Riascos	Octavio Valencia
Lenis Petrona Candelo	Hugo Candelario González	Washintong Torres
Patricia Portocarrero	Carlos Cangó Aramburo	Milton Danilo Cuenú Carabalí
Esperanza Bonilla	Esteban Copete Álvarez	Modesto Montaño
Mamerta Balanta		Orley Herrera Solís
Yolima Nancy Viáfara		Diego Balanta
Librada Amú		Alberto Colorado Aragón
Diego Balanta		Israel Quiñones Castañeda
Enrique Amú Mosquera		Heriberto Bonilla Granja
Yamile Cortés Vergara		Ciro Silva Grueso
Marel Cortez Vergara		Carlos Adriano Castro Segura
Solange Lerma Ramos		Ricaurter Cundumí Rivas
Ezequiel Sinisterra Grueso		Hader Angulo
Kelly Perlaza Perlaza		Iván Hurtado
Álvaro Javier Caicedo		Jair Hinestroza
Elizabeth Quiñónez		Bryner Boya Solís
Alba Helena Aramburo		Diego Luis Montaño
Evangelina Aramburo		Héctor Riascos Riascos
Irlanda Zúñiga Sinisterra		Néstor Castro Aramburo
Olga Francisca Angulo		Fernando Hurtado
Rosaura Riascos		Sergio Ramírez
Jennifer Percus		Carlos Loboa
Hannsen Candumí		
William Angulo		
José Rodrigo Mondragón		

Discografía

Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, Ganadores. 2005. Estudios Takeshima, Secretaría de Cultura y Turismo Municipio de Cali. Producción audiovisual.

Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, Ganadores. 2006. Estudios Takeshima, Secretaría de Cultura y Turismo Municipio de Cali. Producción audiovisual.

Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, Ganadores. 2007. Estudios Takeshima, Secretaría de Cultura y Turismo Municipio de Cali. Producción audiovisual.

Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador. 1967. Smithsonian Folkways Recordings. Álbum No. FE 4376.

Alabaos. Productor Fonográfico Centro Cultural Mama-U, Chocó (Colombia).

Alé Kumá. 2002. *Cantaoras*. Producción independiente. Disco compacto.

Buscajá. 2001. *Al rescate de nuestras raíces*. ALO Producciones. Disco compacto.

Buscajá. 2003. *Homenaje a Don Aquino.* Producción independiente. Disco compacto.

Buscajá. 2006. *Llorando por amor*. Producción independiente. Disco compacto.

Claudia Gómez. 2004. *Majagua*. Claudia Gómez y Milenium. Disco compacto.

Colección Música Folklórica Vol. 1. Costa Pacífica de Colombia. Disco compacto. Instituto Colombiano de Cultura.

Conjunto folklórico Los de la Bahía de la Cruz. Buenaventura (Colombia).

Ecuador and Colombia: Marimba Masters and Sacred Songs. The Afro-descendent Musicians of the Pacific Coastal Region. 1998. Music of the Earth. Multicultural Media. Music Earth / Multic.

Fiestas populares de Colombia en Concierto Vol. 1. 2001. Disco compacto. Fundación BAT Colombia.

Grupo Bahía. 1998. *Con el corazón cerca de las raíces*. MTM y Talento. Disco compacto.

Grupo Bahía. 2001. *Cantaré*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Bahía. 2005. *Pura chonta*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Canalón. 2003. *Dejame subí*. Fundación Grupo Folklórico Socavón Timbiquireño. Disco compacto.

Grupo Gualajo. 2003. *Esto sí es verdás.* Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Herencia. 2008. *De mangle a mango y siguiendo el camino*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Naidy. 2002. *Tributo a nuestros ancestros*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Naidy. 2003. *Cosechando una semilla*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Naidy. 2006. *Arriba suena marimba: Currulao Marimba Music from Colombia by Grupo Naidy*. Smithsonian Folkways Recordings. Disco compacto.

Grupo Orilla. 2005. *Lo que me tocó*. Crisse Producciones. Disco compacto.

Grupo Palmeras del Pacífico. *Esto se llama folclor*. Producción independiente. Disco compacto.

Grupo Santa Bárbara de Timbiquí. 2009. *Dejando Huellas*. Fundación Cultural Ancestros. Disco compacto.

Gualajo. 2008. *El pianista de la selva*. Colombia es tradición. Disco compacto.

Gualajo. 2005. "La ciclovía" (pista 8). En *El León en concierto 2: tradición y experimento*. Disco compacto. Universidad Nacional de Colombia.

Instrumentos Folclóricos de Colombia. 2005. Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Segunda edición. Libro con dos discos compactos.

Introducción al Cancionero Noble de Colombia. 2006. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Libro con dos discos compactos.

Joricamba y Herencia. 2002. *Déjame llegar*. Producción independiente. Disco compacto.

La Experiencia grupo folclórico. 2003. Premio Mejor conjunto de marimba, Festival de música del Pacífico "Petronio Álvarez" Cali, Colombia, 2003. Alcaldía de Santiago de Cali, Secretaría de Cultura y Turismo, Municipio de Santiago de Cali. Disco compacto.

Liliana Montes. 2001. *Corazón Pacífico*. MTM. Disco compacto.

Los colores de la tierra. 1998. Ministerio de Cultura, Caja Agraria, Enlace y Comunicación LTDA. Disco compacto.

Lowland Tribes of Ecuador. 1986. Smithsonian Folkways Recordings. Álbum No. FE 4375. Disco compacto.

Markitos Mikolta. 2003. *Arrullos y algo más*. Fundación Fabio Grajales Bejarano. Disco compacto.

Mojarra Eléctrica. 2001. *Calle 19*. Producción independiente. Disco compacto.

Mojarra Eléctrica. 2006. *Raza*. Mojarra Eléctrica y MTM. Disco compacto.

Música tradicional y popular colombiana. 1987. "Aguacerito Llové". Vol. 9. Procultura. Disco compacto.

Perla del Pacífico. 2002. *Tributo al ritmo del currulao.* Producción independiente. Disco compacto.

Socavón. 2002. *En memoria a nuestros ancestros*. Fundación Socavón. Disco compacto.

Socavón. 2005. *Sonar de marimba*. Fundación Socavón. Disco compacto.

Socavón. 2007. *Corazón de currulao.* Fundación Socavón. Disco compacto.

South America: Black Music in Praise of Oxalá and other gods. 2003. (79729). Nonesuch. Disco compacto.

Villancicos negros. 2010. Producción independiente. Disco compacto.

Voces de la Marea. 2010. *Esto es diciembre en Guapi*. Guapi. Producción independiente. Disco compacto.

Voces de la Marea. *Guapireño soy*. Producción independiente. Disco compacto.

Enlaces incluidos en la página arrullosycurrulaos.tumblr.com

"Cantadoras del Pacífico perform at 2009 Smithsonian Folklife Festival". Video de YouTube, subido el 6 de julio de 2009 por Smithsonian Folkways. http://www.youtube.com/watch?v=a4Twz5Vigxk&p=DED0F2BD053520D9&playnext=1&index=45

"Gualajo tocando pango en las eliminatorias del Festival de la Marimba". Video de YouTube, subido el 6 de enero del 2009 por Festival de la Marimba. http://www.youtube.com/watch?v=gloVMarD0VI&feature=related

"Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba". 2009. Documento elaborado dentro de la consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali - Ministerio de Cultura. Red de investigadores en músicas tradicionales del Pacífico sur. http://martinapombo.com/rutamarimba/wp-content/uploads/2010/12/RUTAMARIMBA-2008-Componente-investigativo-del-Plan-Ruta-de-la-Marimba.pdf

"Cartografía de prácticas musicales en Colombia". Biblioteca Nacional. http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia

Listado de pistas y carpetas de video

Carpetas de audio

Carpeta 1. Temas

1. "Divino Antonio" (Bunde. Tradicional)
2. "Los pastores y los reyes" (Juga. Tradicional)
3. "Mano 'e currulao" (Juga. Benigna Solís)
4. "José Antonio" (Currulao. Francisco "Pacho" Banguera)
5. "La gallina culidura" (Torbellino. José Antonio Torres "Gualajo")
6. "Comadre Araña" (Agualarga. Tradicional)
7. "Los zapatos" (Rumba. Ezequiel Sinisterra)
8. "Cuando un pecador" (Alabao. Tradicional)
9. "Por debajo de mi casa" (Canto de boga. Tradicional)
10. "Duérmete negro José" (Canción de cuna. Tradicional)
11. "Divino Antonio", mezcla sin marimba
12. "Los pastores y los reyes", mezcla sin marimba
13. "José Antonio", mezcla sin marimba
14. "José Antonio", mezcla con marimba más expuesta
15. "La gallina culidura", mezcla sin marimba
16. "Comadre Araña", mezcla sin marimba
17. "Comadre Araña", mezcla con marimba muy alta
18. "Los zapatos", mezcla sin marimba

Carpeta 2. Bases y variaciones de la percusión

Bunde

1. Base bunde para estudio
2. Variación bombo 1
3. Variación bombo 2
4. Variación bombo 3
5. Variación bombo 4
6. Variación cununo 1
7. Variación cununo 2
8. Variación cununo 3

Currulao / Juga

9. Base currulao / juga (Tempo I)
10. Base currulao / juga (Tempo II)
11. Base currulao / juga, con otro patrón del golpeador
12. Variación golpeador 1
13. Variación golpeador 2
14. Variación golpeador 3
15. Variación arrullador 1
16. Variación arrullador 2
17. Variación arrullador 3

18. Variación arrullador 4
19. Variación arrullador 5
20. Variación cununo 1 (Tempo I)
21. Variación cununo 1 (Tempo II)
22. Variación cununo 2 (Tempo I)
23. Variación cununo 2 (Tempo II)
24. Variación cununo 3 (Tempo I)
25. Variación cununo 3 (Tempo II)
26. Variación cununo 4 (Tempo I)
27. Variación cununo 4 (Tempo II)
28. Variación cununo 5 (Tempo I)
29. Variación cununo 5 (Tempo II)
30. Variación cununo 6 (Tempo I)
31. Variación cununo 6 (Tempo II)
32. Variación cununo 7 (Tempo I)
33. Variación cununo 7 (Tempo II)

Rumba

34. Base rítmica para estudio

Carpeta 3. Marimba 1

Nota: Hemos marcado con un asterisco las pistas en donde la marimba fue grabada por Juan Sebastián Ochoa

1. Bordón marimba1 (Tempo I)
2. Bordón marimba1 (Tempo II)
3. Bordón marimba 2 (Tempo I)
4. Bordón marimba 2 (Tempo II)
5. Bordón marimba 3 (Tempo I)*
6. Bordón marimba 3 (Tempo II)*
7. Bordón marimba 4 (Tempo I)
8. Bordón marimba 4 (Tempo II)
9. Base bunde marimba 1
10. Base bunde marimba 2
11. Base bunde marimba 3
12. Base bunde marimba 4
13. Base bunde marimba 5
14. Base currulao marimba 1 (Tempo I)*
15. Base currulao marimba 1 (Tempo II)*
16. Base currulao marimba 2 (Tempo I)
17. Base currulao marimba 2 (Tempo II)
18. Base currulao marimba 3 (Tempo I)
19. Base currulao marimba 3 (Tempo II)
20. Base currulao marimba 4 (Tempo I)
21. Base currulao marimba 4 (Tempo II)
22. Base currulao marimba 5 (Tempo I)*
23. Base currulao marimba 5 (Tempo II)*
24. Base currulao marimba 6 (Tempo I)
25. Base currulao marimba 6 (Tempo II)
26. Base currulao marimba 7 (Tempo I)*
27. Base currulao marimba 7 (Tempo II)*
28. Base currulao marimba 8 (Tempo I)*
29. Base currulao marimba 8 (Tempo II)*
30. Base currulao marimba 9 (Tempo I)*
31. Base currulao marimba 9 (Tempo II)*

32. Base currulao (juga grande) marimba 10 (Tempo I)
33. Base currulao (juga grande) marimba 10 (Tempo II)
34. Base currulao marimba 11 (Tempo I)
35. Base currulao marimba 11 (Tempo II)
36. Base currulao marimba 12 (Tempo I)*
37. Base currulao marimba 12 (Tempo II)*
38. Base currulao marimba 13 (Tempo I)
39. Base currulao marimba 13 (Tempo II)
40. Base currulao marimba 14 (Tempo I)
41. Base currulao marimba 14 (Tempo II)
42. Base currulao marimba 15 (Tempo I)
43. Base currulao marimba 15 (Tempo II)
44. Base currulao marimba 16 (Tempo I)*
45. Base currulao marimba 16 (Tempo II)*

Carpeta 4. Marimba 2

1. Base currulao marimba 17 (Tempo I)*
2. Base currulao marimba 17 (Tempo II)*
3. Base currulao marimba 18 (Tempo I)*
4. Base currulao marimba 18 (Tempo II)*
5. Base currulao marimba 19 (Tempo I)*
6. Base currulao marimba 19 (Tempo II)*
7. Base currulao marimba 20 (Tempo I)*
8. Base currulao marimba 20 (Tempo II)*
9. Base currulao marimba 21 (Tempo I)*
10. Base currulao marimba 21 (Tempo II)*
11. Base currulao marimba 22 (Tempo I)*
12. Base currulao marimba 22 (Tempo II)*
13. Base juga marimba 1 (Tempo I)
14. Base juga marimba 1 (Tempo II)
15. Base juga marimba 2 (Tempo I)
16. Base juga marimba 2 (Tempo II)
17. Base juga marimba 3 (Tempo I)
18. Base juga marimba 3 (Tempo II)
19. Base juga marimba 4 (Tempo I)*
20. Base juga marimba 4 (Tempo II)*
21. Base juga marimba 5 (Tempo I)
22. Base juga marimba 5 (Tempo II)
23. Base juga marimba 6 (Tempo I)*
24. Base juga marimba 6 (Tempo II)*
25. Entrada currulao Marino Beltrán*
26. Entrada currulao Gualajo
27. Entrada currulao Baudilio Cuama*
28. Muestra afinación de la marimba*

*Carpeta 5. Marimba temperada**

1. Bordón marimba 1
2. Bordón marimba 2
3. Bordón marimba 3
4. Bordón marimba 3 (otra opción)
5. Bordón marimba 4
6. Base bunde marimba 1

7. Base bunde marimba 2
8. Base bunde marimba 3
9. Base bunde marimba 4
10. Base bunde marimba 5
11. Base currulao marimba 1
12. Base currulao marimba 2
13. Base currulao marimba 3
14. Base currulao marimba 4
15. Base currulao marimba 5
16. Base currulao marimba 6
17. Base currulao marimba 7
18. Base currulao marimba 8
19. Base currulao marimba 9
20. Base currulao marimba 10
21. Base currulao marimba 11
22. Base currulao marimba 12
23. Base currulao marimba 13
24. Base currulao marimba 14
25. Base currulao marimba 15
26. Base currulao marimba 16
27. Base currulao marimba 17
28. Base currulao marimba 18
29. Base currulao marimba 19
30. Base currulao marimba 20
31. Base currulao marimba 21
32. Base currulao marimba 22
33. Base juga marimba 1
34. Base juga marimba 2
35. Base juga marimba 3
36. Base juga marimba 4
37. Base juga marimba 5
38. Base juga marimba 6
39. Entrada currulao Marino Beltrán
40. Entrada currulao Gualajo
41. Entrada currulao Baudilio Cuama

Carpetas de video

Carpeta 0

0,1a Ensayo "Los pastores y los reyes"
0,1b Ensayo "Divino Antonio"
0,2 Alabao
0,3 Canto de boga
0,4 Canción de cuna
0,5 Jáyer y Pacho

Carpeta 1. Ejercicios preliminares

1,1 Ejercicios sobre 6/8
1,2 Ejercicios preliminares de marimba
- 1,2a I -V
- 1,2b I - V extendidos
- 1,2c I6 -V^{4}_{3}
- 1,2h Ejemplo en toda la marimba
- 1,2i Práctica de octavas 1
- 1,2j Práctica de octavas 2

1,2d I6 - V^{4}_{3} extendidos
1,2e I^{6}_{4} - V7
1,2f I^{6}_{4} - V7 extendidos
1,2g I^{6}_{4} – V7 estilístico
1,2k Práctica de octavas 3
1,2l Armonización de melodías 1
1,2m Armonización de melodías 2

Carpeta 2. Bombos

2,1 Postura y golpes
- 2,1a Golpe parche abierto
- 2,1b Golpe parche cerrado
- 2,1c Golpe palo
- 2,1d Golpe parche abierto y cerrado

2,2 Bases
- 2,2a Base bunde bombo 1
- 2,2b Base bunde bombo 2
- 2,2c Base currulao / juga golpeador
- 2,2d Base currulao / juga golpeador 2
- 2,2e Base currulao / juga arrullador

2,3 Variaciones bunde
- 2,3a Variación bunde 1
- 2,3b Variación bunde 2
- 2,3c Variación bunde 3
- 2,3d Variación bunde 4

2,4 Variaciones currulao /juga
- 2,4a Variación currulao / juga golpeador 1
- 2,4b Variación currulao / juga golpeador 2
- 2,4c Variación currulao / juga golpeador 3
- 2,4d Variación currulao / juga arrullador 1
- 2,4e Variación currulao / juga arrullador 2
- 2,4f Variación currulao / juga arrullador 3
- 2,4g Variación currulao / juga arrullador 4
- 2,4h Variación currulao / juga arrullador 5

Carpeta 3. Cununos

3,1 Postura y golpes
- 3,1a Golpe abierto
- 3,1b Golpe quemao o tapao
- 3,1c Flam

3,2 Bases
- 3,2a Base bunde cununo macho
- 3,2b Base bunde cununo hembra
- 3,2c Base currulao / juga cununo macho
- 3,2d Base currulao / juga cununo hembra

3,3 Variaciones Bunde
- 3,3a Variación bunde cununo 1
- 3,3b Variación bunde cununo 2
- 3,3c Variación bunde cununo 3

3,4 Variaciones currulao / juga
- 3,4a Variación currulao / juga 1
- 3,4b Variación currulao / juga 2
- 3,4c Variación currulao / juga 3
- 3,4d Variación currulao / juga 4
- 3,4e Variación currulao / juga 5

3,4f Variación currulao / juga 6
3,4g Variación currulao / juga 7

Carpeta 4. Guasá

4,1 Bases
- 4,1a Base bunde
- 4,1b Base currulao / juga guasá 1
- 4,1c Base currulao / juga guasá 2

Carpeta 5. Marimba

Nota: las imágenes de marimba grabadas por Juan Sebastián Ochoa fueron invertidas para que quedaran en la misma dirección que las grabadas por Gualajo, ya que Gualajo interpreta la marimba en el sentido contrario al convencional.

5a Afinación

5,1 Bunde
- 5,1a Base bunde 1
- 5,1b Base bunde 2
- 5,1c Base bunde 3
- 5,1d Base bunde 4
- 5,1e Base bunde 5

5,2 Currulao
- 5,2,1 Bordones
  - 5,2,1a Bordón currulao 1
  - 5,2,1b Bordón currulao 2
  - 5,2,1c Bordón currulao 3
  - 5,2,1d Bordón currulao 4
- 5,2,2 Bases con *flam* y semicorcheas
  - 5,2,2a Base currulao 1
  - 5,2,2b Base currulao 2
  - 5,2,2c Base currulao 3
  - 5,2,2d Base currulao 4
  - 5,2,2e Base currulao 5
  - 5,2,2f Base currulao 6
  - 5,2,2g Base currulao 7
  - 5,2,2h Base currulao 8
  - 5,2,2i Base currulao 9
  - 5,2,2j Base currulao 10
- 5,2,3 Bases con *flam* y emparentadas con el “dosillo”
  - 5,2,3a Base currulao 11
  - 5,2,3b Base currulao 12
- 5,2,4 Bases con “dosillo” al estilo de Gualajo
  - 5,2,4a Base currulao 13
  - 5,2,4b Base currulao 14
  - 5,2,4c Base currulao 15
  - 5,2,4d Base currulao 16
- 5,2,5 Bases con ostinato o bordón en la mano izquierda
  - 5,2,5a Base currulao 17
  - 5,2,5b Base currulao 18
  - 5,2,5c Base currulao 19
  - 5,2,5d Base currulao 20
  - 5,2,5e Base currulao 21
  - 5,2,5f Base currulao 22
- 5,2,6 Entradas
  - 5,2,6a Entrada currulao Marino Beltrán
  - 5,2,6b Entrada currulao Gualajo
  - 5,2,6c Entrada currulao Baudilio Cuama

5,3 Juga
- 5,3a Base juga 1
- 5,3b Base juga 2
- 5,3c Base juga 3
- 5,4d Base juga 4
- 5,5e Base juga 5
- 5,6f Base juga 6

BIBLIOGRAFÍA

Abadía, Guillermo. 1942-66. "Folclore". *Textos sobre música y folklore*, vol.1, *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*.

__________. 1997. *Compendio general de folclor colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Agier, Michel. 1999. "El carnaval, el Diablo y la marimba". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 197-244. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Agudelo, Carlos. 2005. *Retos del multiculturalismo en Colombia: política y poblaciones negras*. Medellín: La Carreta.

Almario, Óscar. 2001. "Tras las huellas de los *renacientes*. Por el laberinto de la etnicidad e identidad de los grupos negros o 'afrocolombianos' del Pacífico sur". En *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*, editado por Mauricio Pardo, 15-39. Bogotá: ICANH y Colciencias.

__________. 2003. *Tradición oral e historia oficial en la formación de la identidad".* En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*, 106-160. Bogotá: Aguilar.

Almario, Óscar y Orián Jiménez. 2004. "Aproximaciones al análisis del negro en Colombia". En *Panorámica afrocolombiana*, 29-126. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Álvarez, Manuela. 1999. "La ciudad deseada". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 87-108. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 1999. "La experiencia urbana como hecho cultural". En *Tumaco: haciendo ciudad*, Michel Agier et al., 109-148. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Aprile-Gniset, Jacques. 2004. "Apuntes sobre el proceso de poblamiento del Pacífico". En *Panorámica afrocolombiana*, 269-290. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Arango, Ana María. 2002. *Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California*. Trabajo etnográfico sobre la segunda producción discográfica del grupo Bahía. Tesis de grado. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá.

Arbilla, José Javier. 1979. *Tumaco tierra de esperanza. Contexto socio-religioso de Tumaco*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca.

Aristizábal, Margarita. 1998. "El Festival del Currulao". En *Modernidad, identidad y desarrollo*, editado por María Lucía Sotomayor, 315-340. Bogotá: ICANH, Ministerio de Cultura y Colciencias.

__________. 1998. "La inclusión de los afrocolombianos: ¿meta inalcanzable?". En *Geografía humana de Colombia: los afrocolombianos,* tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Arocha, Jaime. 1999. *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

__________. 2004. "Ley 70 de 1993: utopía para afrodescendientes excluidos". En *Utopía para los excluidos*, compilado por Jaime Arocha, 159-178. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Arroyo, Tilson y Yellen Aguilar. 1995. "Evaluación de los sistemas productivos: una mirada al espejo". En *Economías de las comunidades rurales en el Pacífico colombiano*, editado por Claudia Leal. Bogotá: Proyecto Biopacífico, Ministerio del Medio Ambiente, PNUD – GEF.

Barona, Guido. 1995. "Ausencia y presencia del 'negro' en la historia colombiana". *Memoria y Sociedad* 1 (1): 77-105.

Bernal, Jaime. 1996. Librillo del disco "Itinerario Musical por Colombia", como parte de la serie 3 de la *Expedición Humana*.

Bernal, Manuel. 2003. "De el bambuco a los bambucos". Ponencia presentada en el V Congreso IASPM-Al, Río de Janeiro.

Beutler, Gisela. 1997. *Estudios sobre el romancero colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Birembaum, Michael. 2006. "'La música pacifica' al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano". *Revista Transcultural de Música* 10. http://www.sibetrans.com/trans/trans10/birenbaum.htm

__________. 2010. "Las poéticas sonoras del Pacífico sur". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Borja, Jaime Humberto. 2003. "Restaurar la salud. La cristianización de los esclavos en el siglo XVII". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Brenner, Helmut. 2007. *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Hildesheim–Zürich-New York: Georg Olms Verlag.

Buenaventura, Nicolás. 1995. "Viaje a la tierra de los gritos (Costa de Marfil, Burkina Fasso y Malí)". *América Negra* N. 10: 175-190.

Caicedo Córdoba, Nino. 2008. *El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico.* Cali: Gobernación del Valle del Cauca.

Camacho, Juana. 2004. "Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana". En *Panorámica afrocolombiana,* 167-208. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Cerón, Benhur. 1986. *Los Awa-kwaiker*. Bogotá: Ediciones Abya-Yala.

__________. 1992. *Geografía Humana de Colombia: Región del Pacífico*, tomo IX. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Colmenares, Germán. 1999. *Historia económica y social de Colombia: 1537-1719*, tomo I, quinta edición, primera reimpresión. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

__________. 1999. *Historia económica y social de Colombia: Popayán: una sociedad esclavista 1680-1800, tomo II*, segunda edición, primera reimpresión. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Convers, Leonor y Juan Sebastián Ochoa. 2007. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia).* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Córdoba, Darcio Antonio. 1998. *El alabao: canto fúnebre de la tradición oral chocoana*. Informe final presentado al programa de becas-Colcultura, Bogotá.

Davidson, Harry. 1969. *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas,* tomo I. Bogotá: Banco de la República.

De Granda, Germán. 1977. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*, tomo XLI. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

__________. 1993. "Dialectología, historia social y sociolingüística en Iscuandé". En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Del Valle, Jorge Ignacio. 1995. "Ordenamiento territorial en comunidades negras del Pacífico colombiano: Olaya Herrera, Nariño". *América Negra* 10: 107-126.

De Viveros, Carolina. 2005. *Imaginario de lo tradicional en el contexto del Festival del Currulao: una mirada desde el traje como un elemento de representación cultural.* Informe de pasantía. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá.

Duque, Alexánder, Héctor Sánchez y Héctor Tascón. 2009. *¡Qué te pasa vo! canto de piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico sur* (cartilla de iniciación musical). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Escobar, Arturo. 1999. *El final del salvaje*. Bogotá: CEREC e ICANH.

Escobar Quiñonez, Remberto. s. f. *Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito: Municipal del Distrito Metropolitano de Quito.

Festival Petronio Álvarez. 2008. *Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali y Secretaría de Cultura y Turismo. Consultado el 27 de mayo de 2009. http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.phpoption=com_content&task=view&id=347&Itemid=5

Fray Juan de Santa Gertrudis. 1970. *Maravillas de la naturaleza*, tomo III, vol. 12. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Friedemann, Nina S. de. 1966-69. "Güelmambí: Formas económicas y organización social". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XIV: 55-70.

__________. 1974a. *Minería, descendencia y orfebrería artesanal en el litoral pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional.

__________. 1974b. "Minería del oro y descendencia: Güelmambí, Nariño". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVI: 9-86.

__________. 1976. "Introducción". En *Tierra, tradición y poder.* . Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

__________. 1989. *Criele, criele, son. Del Pacífico negro*. Bogotá: Planeta.

__________. 1992. "Perfiles etnogenéticos del habitante negro". Tesis para la expedición humana, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

__________. 1993. *La saga del negro*. Bogotá: Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana.

__________. 1994. "Historiografía afroamericana del Caribe: hechos y ficciones". *América Negra*, No. 7.

__________. 1996. "Narrativa experimental en la antropología: el cuento sin ficción" (1986). *América Negra*, No. 11.

__________. 1997. "Diálogos atlánticos: experiencias de investigación y reflexiones teóricas". *América Negra*, No. 14.

Friedemann, Nina S. de y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Friedmann, Susana. 1992. "Procesos simbólicos y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3, (12).

García, Edgar Allan. 2006. *Diccionario de esmeraldeñismos*. Quito: Editorial El Conejo.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Burlington, Vermont: Ashgate.

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.

Helg, Aline. 2004. "Constituciones y prácticas sociopolíticas de las minorías de origen africano". En *Utopía para los excluidos*, compilado por Jaime Arocha, 23-46. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Hernández Salgar, Óscar. 2007. "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia". En *Latin American Music Review*, 28/2. Austin: University of Texas Press.

__________. 2010. "De currulaos modernos y ollas podridas". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano,* editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

———. 2012, abril. "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana. Semiosis del gesto cadencial 7^5^4^3". Ponencia presentada en el X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL). Córdoba, Argentina.

Hoffmann, Odile. s. f. "Desencuentros en la Costa: La construcción de espacios y sociedades en el litoral pacífico colombiano". *Documentos CIDSE* No. 33.

———. 1998. "Familia y vereda en el río Mejicano (Tumaco), Revisión de Algunas Nociones". *CIDSE-ORSTOM* No. 36.

———. 1999. "Sociedades y espacios en el litoral pacífico sur colombiano (Siglos XVIII-XX)". En *Tumaco: haciendo ciudad*. 15-53. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

Jaramillo, Jaime. 1989a. *Ensayos de historia social*, tomo I: *La sociedad neogranadina*. Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Editores.

———. 1989b. *Ensayos de historia social*, tomo II: *Temas americanos y otros ensayos*. Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Editores.

Jiménez, Miguel. 1920. *Los problemas de la raza en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Cultura.

Jiménez, Olga Lucía. 1995. *Ronda que ronda la ronda: juegos y cantos infantiles de Colombia*. Bogotá: Tres Culturas Editores.

Jurado, Fernando. 1990. *Esclavitud en la Costa Pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas, Siglos XVI al XIX*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, Centro Afro-Ecuatoriano.

Leal, Claudia. 1998. "Manglares y economía extractiva". En *Geografía Humana de Colombia: Los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Losonczy, Anne-Marie. 1997. "Hacia una antropología de lo inter-étnico: una perspectiva negroamericana e indígena". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

Marín, Ana Cristina. 1997. "El Pacífico: el futuro está en las raíces". *Revista Palabra* 5/63: 4-5.

Martínez, Alejandro. 2005. *Currulao: aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Tesis de grado Licenciatura en Música, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali.

Marulanda, Octavio. 1973. *Folklore y cultura general*. Cali: Instituto Popular de Cultura.

Maya, Luz Adriana. 1998. "Demografía histórica de la trata por Cartagena, 1553-1810". En *Geografía Humana de Colombia: Los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Merizalde, Bernardo. 1921. *Estudio de la Costa colombiana del Pacífico*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General.

Mina, Mateo. 1975. *Esclavitud y libertad en el Valle del río Cauca*. Bogotá: Fundación Rosca de Investigación y Acción Social.

Miñana, Carlos. 1989. "Música campesina de flautas y tambores: en el Cauca y sur del Huila". Documento inédito. Primera versión, Bogotá.

———.1997. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *A Contratiempo No. 9, Revista de Música en la Cultura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

———. 2010. "Afinación de las marimbas en la Costa Pacífica colombiana: ¿un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia?". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, editado por Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Moncada, José. 2006. *Esmeraldas: una joya sin pulir*. Quito: Ediciones La Tierra.

Morales, Jorge. 1966-1969. "Aspectos sociales de la comunidad en un área rural de Barbacoas (Nariño)". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XIV, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Motta, Nancy. 1995. *Enfoque de género en el litoral pacífico colombiano*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

__________. 1997. *Hablas de selva y agua: La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle, Centro de Género, Mujer y Sociedad, Instituto de Estudios del Pacífico.

__________. 2002. *Por el monte y los esteros: relaciones de género y familia en el territorio afropacífico*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Motta, Nancy, Giancarlo Corsetti y Carlo Tassara. 1990. *Cambios tecnológicos, organización social y actividades productivas en la Costa Pacífica colombiana*. Bogotá: CISP.

Murillo, Nicolás. 1989. "Rondas y juegos del Chocó". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1 (5): 77-88.

Navarrete, Maria Cristina. 1995. "Entre Kronos y Calendas. Aproximaciones al concepto de tiempo de grupos negros en la Colonia (Cartagena de Indias)". *América Negra* N. 10: 85-96.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Ochoa, Juan Sebastián. 2006. "Currulao y bambuco: dos géneros diferentes con una misma raíz". Ponencia presentada en el II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización, México D. F.

Pardo, Mauricio. 1997. "Movimientos sociales y actores no gubernamentales". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

__________. 2003. "Iniciativa y cooptación. Tensiones en el movimiento afrocolombiano". En *150 Años de la abolición de la esclavización en Colombia*, 669-674. Bogotá: Aguilar.

Patiño, Diógenes. 1998. *Asentamientos prehispánicos en la Costa Pacífica caucana.* Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y Banco de la República.

Patiño, Germán. 2003-2004. "Raíces de africanía en el bambuco". *Pacífico Sur*, edición número 2, Universidad del Valle.

Patiño, Víctor Manuel. 1990. "Muestra folklórica del litoral pacífico de Ecuador, Colombia y Panamá". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, Núm. 9: 119-146.

Perea, Berta Inés. 1986. "La familia afrocolombiana del Pacífico". Seminario internacional sobre la participación del negro en la formación de las sociedades latinoamericanas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología.

Pissoat, Olivier y Odile Hoffmann. s. f. "Aproximación a la diferenciación espacial en el Pacífico: un ensayo metodológico". En *Documento de trabajo* No. 42, Universidad del Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas.

Portaccio, José. 1995. *Colombia y su música*, volumen 1. Bogotá: Logos Diagramación.

Prado, Nelly Mercedes. 1996. "El origen de los versos para enamorar". *América Negra* No. 12: 190-204.

Price, Thomas. 1954. "Estado y necesidades actuales de las investigaciones afrocolombianas". *Revista Colombiana de Antropología,* Vol. II, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Quiñónez, Adolfo. 1977. *Rasgos culturales de una comunidad en la costa caucana del Pacífico – Colombia*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Filosofía. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.

Reales, Leonardo. 2003. "La imagen de la población afrocolombiana en la prensa del siglo XIX". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1998. *Colombia indígena*. Bogotá: Editorial Colina.

Restrepo, Eduardo. 1996-97. "Invenciones antropológicas del negro". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 33: 237-269.

__________. 1997a. "Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia". *Boletín de Antropología*, Vol. 11, No. 28: 128-145.

__________. 1997b. "Afrocolombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia". En *Antropología en la modernidad*, editado por María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo. Bogotá: ICANH y Colcultura.

__________. 1998. "La construcción de la etnicidad: comunidades negras en Colombia". En *Modernidad, identidad y desarrollo*, editado por María Lucía Sotomayor. Bogotá: ICANH, Ministerio de Cultura y Colciencias.

__________. 1999. "Territorios e identidades híbridas." En *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología.

__________. 1999. "Poblaciones negras en Colombia (compilación bibliográfica)" PROYECTO CIDSE-IRD, *Documento de trabajo* No. 43, junio.

Restrepo, Eduardo y Áxel Rojas. 2008. *Afrodescendientes en Colombia*. Compilación bibliográfica. Popayán: Universidad del Cauca.

__________. 1999. "Hacia la periodización de la historia de Tumaco". En *Tumaco: haciendo ciudad*. Michel Agier et al. 54-86. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 1999. "Aletosos: identidades generacionales". En *Tumaco: haciendo ciudad*. Michel Agier et al. 151-196. Cali: ICANH, IRD, Universidad del Valle.

__________. 2001. "Imaginando comunidad negra: etnografía de la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico sur colombiano". En *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: ICANH y Colciencias.

__________. 2004. "Hacia los estudios de las Colombias negras", en *Panorámica afrocolombiana*. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

__________. 2005. *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las Colombias negras.*Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Ritter, Jonathan. 1998. "La marimba esmeraldeña: Music and Ethnicity on the Northern Coast". Tesis de maestría, University of California, Los Angeles.

Rodríguez, María Luisa. 1983. "Suplemento". En *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia,* tomo III. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Rodríguez, Stella. 2002. "Libres y culimochos: ritmo y convivencia". En *Afrodescendientes en las Américas, trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, ICANH, IRD, ILSA.

Romero, Mario Diego. 1998. "Familia afrocolombiana y construcción territorial en el Pacífico sur, siglo XVIII". En *Geografía Humana de Colombia: los afrocolombianos,* tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Rosa, Andrés. 1990. "El Rajaleña". *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 2 (8).

Serrano, José Fernando. 1998. "'Hemo de mori cantando, porque llorando nací'. Ritos fúnebres como forma de cimarronaje". En *Geografía Humana de Colombia: los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Tascón, Héctor. 2008. *A marimbiar: método OIO para tocar la marimba de chonta*. Cali: Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Triana, Gloria. 1990. *Aluna: imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular*. Bogotá: Presidencia de la República/ Plan Nacional de Rehabilitación.

Urrea, Fernando, Pedro Quintín y Héctor Fabio Ramírez. 2000. "Relaciones interraciales, sociabilidades masculinas juveniles y segregación laboral de la población afrocolombiana en Cali". En *Documento de trabajo CIDSE*, No. 49, julio.

Urrea, Fernando, Héctor Ramírez y Carlos Viáfara. 2004. "Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI". En *Panorámica afrocolombiana*. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.

Vanín, Alfredo. 2003-4. "En las culturas marginales está nuestra salvación, entrevista con Germán Patiño". *Revista Pacífico Sur*, segunda edición.

———. 1999. "Alianzas y simbolismos en las rutas de los ausentes, en imágenes de las "culturas negras" del Pacífico colombiano". En *Documento de trabajo* No. 40. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, junio.

Valverde, Umberto. 1997. "Pacifico: la música del siglo XXI, un mundo por descubrir". *Revista Palabra* 5 (59): 3.

Velásquez, Rogerio. 2000. *Fragmentos de Historia, Etnografía y Narraciones del Pacífico Colombiano Negro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza*. Bogotá: Universidad de Antioquia, ICANH, Siglo del Hombre Editores, Ediciones Universidad de los Andes.

———. 1999. "Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali." En *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, Instituto Colombiano de Antropología.

West, Robert C. 2000. *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: ICANH.

Whitten, Norman. 1965. *Class, Kinship, and Power in an Ecuadorian town: The negroes of San Lorenzo*. California: Standford University Press.

———. 1992. *Pioneros negros. La cultura afrolatinoamericana del Ecuador y Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano.

Whitten, Norman y Aurelio Fuentes. 1966. "¡Baile Marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador". *Journal of the folklore institute* 3 (2): 168-191.

Whitten, Norman y Nina S. de Friedemann. 1974. "La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVII.

Yacup, Sofonías. 1990. *Litoral recóndito*, tercera edición. Popayán: Talleres Editoriales del Departamento de Popayán.

Zuluaga, Francisco. 1993. "Cimarronismo en el Sur-Occidente". En *Colombia Pacífico,* tomo II, editado por Pablo Leyva. Bogotá: Fondo FEN.

———. 1995. "Aproximación de la historia a otras formas de memoria". En *Memorias: 1er. Seminario Internacional de Etnohistoria del Norte del Ecuador y Sur de Colombia*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Colección Historia y Sociedad.

———. 1995b. "Cuadrillas mineras y familias de esclavos en las minas de Nóvita (Chocó, Colombia) Siglo XVIII". *América Negra* N. 10: 51-83.

———. 2003. "El discurso abolicionista de las élites hacia 1852". En *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Aguilar.





Este libro fue realizado en caracteres
Tw Cen Mt Condensed, ameriGarmnd Bt y Petruci,
e impreso en papel bond de 90 gramos,
en el mes de diciembre del 2014
en los talleres de Javegraf,
Bogotá, D. C., Colombia